

Colonialidad incorporada, Subversiones íntimas

**Trabajo de grado presentado como uno de los requisitos para optar al título
de
Maestría en Filosofía de la Universidad del Valle**

**Margarita Ariza Aguilar
Código 201500458**

**Director:
Julián Fernando Trujillo Amaya, Ph.D.**

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA**

**CALI
2017**

ÍNDICE

Introducción	4
Lo Político en relación con la Práctica Artística	4
Capítulo 1. Poder, Resistencia y Creación.	9
1.1 Relaciones de Poder y Resistencia.	9
1.2 Regímenes de verdad, corporalidad y Habitus incorporado	10
1.3 Hegemonía, Ideología y la contrahegemonía como una posibilidad de resistencia	20
1.4. La Naturaleza de la Resistencia	29
Capítulo 2. Resistencia, matriz colonial y racialidad	38
2.1 La Matriz Colonial	40
2.2 Colonialidad incorporada y la asimilación como alienación colonial, Frantz Fanon.	43
2.3 Racismo, identidad y estereotipos: Stuart Hall.	49
2.4 Micropolítica y Procesos de subjetivación:	58
Capítulo 3. Estética y política: las prácticas artísticas como procesos de resistencia	62
3.1 El reparto de lo sensible y las relaciones entre estética y política.	62
3.2 Mecanismos y dispositivos para la operación del Disenso.	72
3.3 El Papel de las Prácticas Artísticas y La Acción Artística en Brea: en Nuevos* dispositivos- arte	78
3.4 Identidad y subjetivación en Rancière, hacia la resistencia.	79
Capítulo 4. El caso de Blanco Porcelana: un dispositivo de resistencia a la colonialidad.	82
4.1. Reparto de lo sensible en un caso particular: Colonialidad del poder en Colombia.	84
4.1.1 Los problemas de la racialidad en la colonialidad: Santiago Castro-Gómez.	84
4.2. El dispositivo presente en el caso de Blanco Porcelana.	88
4.2.1 Línea de tiempo del proyecto (fuente: archivo Heredado e imperceptible)	91
4.2.2 Algunos elementos de la práctica hacia la identificación del dispositivo.	98
Intervención del espacio público- Intervención en el Sistema de Transporte Integrado Transmetro	98
Video Instalación, performance, encuentro con transeúntes, plataforma colaborativa.	100
Dibujo y prácticas de apropiación	103
Acciones en lugar de consumo: Acciones en Almacenes Fedco	105
Objetos de libre circulación	107
Talleres y contracapacitación	108
Contracapacitación Almacenes Fedco.	108
Taller con profesores del Colegio Pies Descalzos y Fundación Aeioutú. Barranquilla, noviembre de 2011	108

Experiencia Blanco Porcelana	110
Cartilla	111
Censura como elemento constitutivo de la práctica	113
4.3. Efectos jurídicos, alcances políticos frente al devenir de la práctica.	
CONCLUSIONES	120
GLOSARIO	132
Referencias	142

Introducción

“En lo político hay una dimensión estética y en el arte una dimensión política”

Jacques Rancière

Lo Político en relación con la Práctica Artística

El interés por escribir sobre la resistencia parte de la experiencia en la realización del proyecto Blanco Porcelana, una práctica artística que cuestiona la aspiración de blancura, heredada de la colonia, presente en nuestras acciones más cotidianas. La obra intenta hacer visible la relación de la jerarquía racial con la discriminación, la exclusión y la falta de reconocimiento como elementos constitutivos de un fenómeno de violencia estructural naturalizada en diferentes prácticas y usos sociales en la vida diaria.

La obra Blanco Porcelana vincula lo autorreferencial con las construcciones culturales, utilizando diversos lenguajes y mecanismos de circulación y se exhibe en diferentes ciudades de Colombia interactuando con diferentes espectadores y comunidades en espacio público y otros espacios expositivos. En su devenir y a lo largo de un recorrido de 8 años llega a ser objeto de estudio por parte de la Corte Constitucional de Colombia, a partir de una tutela interpuesta como un rechazo frente a la obra.

Como consecuencia de la instauración de la tutela, la obra es censurada por la justicia colombiana a través de las dos primeras instancias, sin embargo, continúa exhibiéndose en diferentes lugares incorporando la censura y otras reacciones como partes constitutivas de ésta. En enero de 2015, la Corte Constitucional a través de la sentencia T 015 de 2015¹ falla a favor del proyecto Blanco Porcelana. En la Sentencia se pondera la relación entre los derechos

¹ En el siguiente enlace puede consultarse la sentencia T-015 de 2015
<http://www.corteconstitucional.gov.co/RELATORIA/2015/t-015-15.htm>.

fundamentales de la intimidad, el buen nombre y la libertad de expresión, se aborda el problema de estudio, estableciendo que la reflexión es relevante y que incluye consideraciones sobre cómo se definen hoy en día las prácticas artísticas y sus métodos para, finalmente, declarar una especial protección sobre esta práctica. Lo anterior, se presenta como una oportunidad para pensar las prácticas artísticas, sus implicaciones y su capacidad de oponer resistencia a diversas formas de control social desde su ejercicio.

El presente trabajo pretende ampliar la comprensión del potencial transformador de las prácticas artísticas como procesos de resistencia y en esa medida establecer una conexión entre la práctica artística y lo político. Resulta importante hacer una precisión sobre el término, ya que este último resulta problemático para muchos, especialmente en el ámbito de la práctica artística. Para algunos artistas ha sido complejo pensar el término en el análisis de su propia obra y puede ser malentendido y confundido con el ejercicio de la política por los gobernantes o la militancia en un partido o su vinculación con una ideología determinada.

Para aclarar este término se utilizará la acepción de lo político en el sentido que lo usa Rancière cuando habla del terreno de encuentro de dos procesos heterogéneos en el tratamiento de un daño: la Policía y la Emancipación. La Policía, está definida como el proceso de organización jerárquica de los hombres que les asigna unos lugares y funciones determinados en el que no hay lugar para el litigio y el proceso de emancipación o la verificación de la igualdad de cualquiera con cualquiera, que corresponde para el autor a la política. En ello se presume que la policía

“daña la igualdad” y es por ello que lo político se convierte en el lugar donde “la verificación de la igualdad debe tomar la forma del tratamiento de un daño”².

Lo político está situado, entonces, en el ámbito de lo común en medio de una relación de fuerzas. Siguiendo a este autor entenderemos las prácticas artísticas como “maneras de hacer, que intervienen en la distribución de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad”³. De esta manera, se pretende establecer de qué forma las prácticas artísticas pueden resignificar la experiencia y con ello agenciar la posibilidad de motivar cambios en la subjetividad y en los dispositivos de poder que determinan los modos de subjetivación, percepción y acción de los individuos y los grupos.⁴

Situados en este contexto cobra gran relevancia la tarea de ampliar la comprensión de estas prácticas sobre el ámbito de lo común, ya que desde este enfoque la resistencia supondría un énfasis político, en tanto estas pueden oponerse y cuestionar ciertos dispositivos de control e introducir una posibilidad de generar ciertas transformaciones, moldear nuevas relaciones de poder o alterar el reparto hegemónico de lo sensible. Como bien señala Rancière: “Arte y política se sostienen una a la *una a la* otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible.”⁵

²Rancière, J. (2006). Política, policía, democracia, LOM Ediciones. p. 18

³Rancière, J., & Durán, C. (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM. p. 10

⁴Para Rancière esta potencia está dada por su capacidad de operar disociaciones que permitan definir “tolerancias e intolerancias, capacidades e incapacidades” y su eficacia simbólica radica en su capacidad de por una parte subvertir “unos lazos sociales muy determinados” y por otra parte la de “dar fuerzas a la acción colectiva contra las fuerzas de la dominación que toma como blanco”. (Rancière 2010: 72-76)

⁵Rancière, J. (2010). Las paradojas del arte político. En *El espectador emancipado*. Manantial. p. 65

Nuestro análisis tiene como eje central el estudio de un caso específico, el proyecto *Blanco Porcelana*, el cual articula las construcciones históricas y culturales de nuestra cotidianidad desde una perspectiva autorreferencial, para interpelar las formas vigentes de la matriz colonial de poder que desde lo más íntimo se entrelazan con las dinámicas sociales y lo mediático, incidiendo sobre nuestros imaginarios, actos y costumbres. En relación con ello, y para dar cuenta de los mecanismos que supone la resistencia, se establecen relaciones entre algunos conceptos centrales del filósofo Jacques Rancière, considerándolos como un eje transversal para el análisis del caso objeto de estudio. Finalmente, el trabajo se aproxima a los dispositivos de poder que dan lugar al disenso (la colonialidad y su eje racial), abordando este último concepto en la perspectiva del pensamiento decolonial y los estudios culturales en autores como Aníbal Quijano⁶ y Stuart Hall, de ahí que, sea posible develar la estructura racial de la matriz colonial en relación con los procesos históricos, políticos, sociales y económicos. Lo político y el disenso son conceptos que nos permite analizar este particular reparto de lo sensible que acontece en sociedades sujetadas a la colonialidad. Con lo anterior, se evidencia el poder de la colonialidad en tanto dispositivo de poder que abarca las diferentes esferas de la existencia, afecta la subjetividad y permite el surgimiento de sutiles y certeros mecanismos de control que afectan a los sujetos en su vida cotidiana.

De este modo, nos proponemos contrastar, desde la práctica, lo que Rancière desde la teoría sugiere como una posibilidad de las prácticas artísticas para reconfigurar lo sensible a partir de operaciones disensuales que se identifican como acciones artísticas, es decir, la “producción de

⁶ Quijano define la colonialidad como “un elemento constitutivo del patrón mundial del poder capitalista, fundado en la clasificación racial y étnica de la población” (Quijano y Assis Clímaco 2014: 285)

subversiones puntuales y simbólicas del sistema”⁷. En otras palabras, la posibilidad de las prácticas artísticas de configurarse como acciones de resistencia frente a un determinado reparto de lo sensible, hacen explícito que dicha organización de lo real está conformada por múltiples capas de relaciones de poder y dispositivos de control o vigilancia en el marco de lo político.

Este trabajo se propone primero describir e identificar estos dispositivos, mecanismos y agenciamientos de la matriz colonial racial, para luego analizar cómo se inscriben sus jerarquías y ontologías sobre la superficie del cuerpo, y cómo estas inscripciones coloniales configuran los sujetos y determinan ciertas formas de vida. Finalmente, sitúa las prácticas artísticas en el marco de la acción transformadora cuya función no es meramente estética sino también ética-política. En el caso objeto de estudio, así como en muchos otros casos similares del campo de las artes y la creación artística, lo estético resulta inseparable de lo político, dado que el agenciamiento producido por las prácticas artísticas opera un proceso de resistencia en la biopolítica de las relaciones de poder incorporadas y trastoca los dispositivos derivados de la matriz colonial dominante. Nuestra tesis es que ciertas prácticas artísticas pueden constituir prácticas de resistencia.

⁷Rancière, J. (2013). *Aisthesis*. Manantial. p. 74

Capítulo 1. Poder, Resistencia y Creación.

1.1 Relaciones de Poder y Resistencia.

El concepto resistencia, y la acción de resistir, hacen referencia a una relación de fuerzas y, específicamente, a una relación de fuerzas en doble vía. De esta manera, se establece la resistencia como condición del poder. Un poder que puede ser visto como una tensión de fuerzas y por su naturaleza puede presionar en diferentes direcciones. Las alternativas configuran el marco de acción, pero el poder impone un horizonte para ésta, es decir, establece qué podemos o qué no podemos hacer. Resistir inicia con cuestionar el ordenamiento del poder, poner en discusión determinadas condiciones que aparecen como impuestas según los dispositivos del poder, reaccionar contra los dispositivos que vigilan y premian o castigan las diversas formas de hacer y no hacer que pueden entrar en juego en las relaciones mutuas.

El término resistencia se ha asociado más frecuentemente a las maneras de resistir a regímenes opresores, principalmente en lo relacionado con el poder del Estado o el sistema capitalista. Sin embargo, como lo advierte Foucault, estas relaciones de poder están presentes en diferentes aspectos de las relaciones interpersonales y tienen diferentes formas, con ello el autor nos advierte sobre la naturaleza del poder y la necesidad de una concepción positiva del poder:

“Hasta cierto momento yo aceptaba la concepción tradicional del poder: el poder como un mecanismo esencialmente jurídico. Lo que dicen las leyes, lo que niegan o prohíben, con toda una letanía de efectos negativos: exclusión, rechazo, barreras, negaciones, ocultaciones, etc. Pero ahora considero inadecuada esa concepción. Me serví de ella en la Historia de la locura, ya que la locura es un caso privilegiado: sin duda, durante el periodo clásico el poder se ejerció sobre la locura a través, prioritariamente, de la exclusión; se asiste entonces a una gran reacción de rechazo en la que la locura se vio implicada. Para analizar este hecho pude utilizar sin demasiados problemas esta concepción puramente negativa del poder, pero a partir de cierto momento me pareció insuficiente.”⁸

⁸Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. La Piqueta. p. 154

Foucault propone otro recorrido para comprender el poder. Además del ejercicio de dominación o control desde un poder que se ejerce verticalmente como coerción directa, hay otras formas más refinadas del poder que implican relaciones con lo cultural y con las decisiones sobre la vida a partir de mecanismos que instauran el control desde los procesos de subjetivación y su incorporación en la vida cotidiana. Su interés central, como lo menciona en la entrevista “No al sexo Rey”, está en “construir la historia política de una producción de “verdad”⁹.

Foucault apunta a las implicaciones y los efectos del poder sobre los sujetos en tanto su ejercicio implica a la totalidad del cuerpo social. De esta forma, da cuenta de un poder capaz de penetrar las diversas capas y limitar la libertad de cada integrante a partir de la construcción de subjetividades. Pero por otra parte, señala las diferentes relaciones en las que este poder se expresa penetrando el ámbito del trabajo, de las relaciones sociales, de la intimidad de las familias y en la relación del sujeto consigo mismo.

1.2 Regímenes de verdad, corporalidad y *Habitus* incorporado

Lefebvre (2006) por su parte, nos plantea, en *La Presencia y La Ausencia*, un análisis negativo del poder y describe de manera detallada las implicaciones del proceso de industrialización que, para normalizar las condiciones de vida de las sociedades, instaura unos modelos represivos reforzados por la religión y el aparato del Estado. Los efectos de éstos dispositivos transformaron de manera radical aspectos de la vida que van desde la organización económica hasta maneras de asumir la sexualidad. Para garantizar el éxito de este efecto de normalización se desarrollaron

⁹ Foucault, M., & Morey, M (1994) *Un Diálogo sobre el poder*. Altaya. p. 148

modelos militares a través de los cuales se ejecutó la represión estatal y policial, así como la implementación de sistemas de aplicación de la autoridad política.

El poder determina un marco de acción para los sujetos y crea espacios de control y normalización en diferentes ámbitos, lo que genera la construcción de discursos que incluyen la pedagogía, el derecho, el psicoanálisis y, simultáneamente, los espacios y arquitecturas que garantizan o justifican su aplicación como la escuela, la cárcel y el manicomio. Adicionalmente, surge el fenómeno que este autor denomina como castración simbólica o expropiación del cuerpo, que a su vez implica la privación del goce, es decir, la reproducción sin agrado, las prácticas relacionadas con la división del cuerpo y las funciones sociales y, en últimas, la invisibilización del carácter ambiguo del sexo. Finalmente, tenemos la prevalencia de la racionalidad científica en las relaciones sociales de producción, regidas por la medición de tiempos y el concepto de productividad en la aparición del mercado del trabajo, aspectos que transformaron las formas de vida que incorporó la sociedad moderna capitalista. Todo lo anterior implicó la construcción de unas representaciones que deben ser apropiadas para que la organización de la industria sea efectiva.

Este orden instaurado a partir del patrón mundial de poder capitalista puede parecer invisible hoy, dado su naturalización continua. Sin embargo, ha generado consecuencias y efectos en las maneras de relacionarse de los sujetos consigo mismos, con otros y con su entorno. La industrialización supuso requerimientos de mano de obra para el trabajo y en estos términos se organizó la sociedad valiéndose de mecanismos represivos que transformaron la vida en el

mundo entero. Marx explica en *Los Manuscritos Económico-Filosóficos*¹⁰ el proceso de extrañamiento del trabajo y los cambios en las relaciones que se instauran con éste modelo: “El trabajo enajenado, por tanto hace del ser genérico del hombre, tanto de la naturaleza como de sus facultades espirituales genéricas, un ser ajeno para él, un medio de existencia individual. Hace extraños al hombre su propio cuerpo, la naturaleza fuera de él, su esencia espiritual, su esencia humana.”¹¹

Marx aborda en el capítulo 1 de *El Capital*¹² la forma en que el trabajador utiliza su actividad productiva para ser ofrecida como una mercancía y en esa medida se transforma la vida del trabajador en medio de supervivencia. Así, el trabajo enajenado reviste una gran importancia en las transformaciones de la subjetividad que se dan, tanto en lo personal como en lo social. Marx lo explica claramente haciendo notar como el trabajo del hombre se vuelve extraño para él mismo así como el producto de este y la relación consigo mismo y con los otros se transforma en una actividad ajena y fuera de él:

“Lo misterioso de la forma mercantil consiste sencillamente, pues, en que la misma refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como caracteres objetivos inherentes a los productos del trabajo, como propiedades sociales naturales de dichas cosas, y, por ende, en que también refleja la relación social que media entre los productores y el trabajo global, como una relación social entre los objetos, existente al margen de los productores.”¹³

Con esta afirmación Marx pone de relieve fetichización de las mercancías, la cosificación del obrero y el proceso de transformación de un sujeto en mercancía, sobre todo su cuerpo como material de explotación y dominación. Foucault, por su parte, insiste que el ejercicio del poder

¹⁰ Marx, K (1993) *Manuscritos: Economía y Filosofía*. Atalaya S.A.

¹¹ *Ibidem*. p. 117.

¹² Marx (1975) *El capital. Crítica de la economía política*. Siglo XXI Editores. P.89

¹³ *Ibid* p.89

reposa sobre la construcción de determinados regímenes de verdad discursiva que sujetan nuestras vidas y moldean los cuerpos:

“La verdad es de este mundo; está producida aquí gracias a múltiples imposiciones. Tiene aquí efectos reglamentados de poder. Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su «política general de la verdad»: es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar unos y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de aquellos encargados de decir qué es lo que funciona como verdadero.”¹⁴

Foucault además identifica este fenómeno como un bloque de capacidad-comunicación-poder que constituye un régimen de verdad derivado de las disciplinas, es decir, de aquello que propicia la asignación de un lugar, una capacidad, una función: “hay “bloques” en los que el ajuste de habilidades, las redes de comunicación y las relaciones de poder constituyen sistemas regulados y concertados”¹⁵. Foucault ejemplifica esto a través del funcionamiento de una institución educativa, donde factores como la disposición del espacio, los reglamentos, y las actividades determinan a los sujetos una función y un lugar específico dentro de ese ordenamiento en una lógica de disposiciones reguladas.

Lo descrito por Foucault como un sistema de organización social y una “política general de la verdad” que normaliza, rige y controla, tiene en Rancière su correlato con una definición central para el desarrollo de nuestro análisis. De esta forma el concepto de *bloque* acuñado por Foucault converge con el de *Reparto de lo sensible* o *División de lo sensible* en Rancière:

“Formas de organizar políticamente la sociedad la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos”¹⁶.

¹⁴ Foucault, M (1994) *Un Diálogo sobre el poder*. Altaya. p. 187.

¹⁵ Foucault, M. *El poder y el Sujeto*. Revista Mexicana de Sociología, Vol. 50, No. 3. (Jul.- Sep., 1988), p. 13.

¹⁶ Rancière 2005:15; Cf. Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: estética y política*. LOM.

Así se enuncia el alcance, no solo de la organización social que constantemente establece determinados contenidos asumidos como verdaderos, y con ello normaliza y controla las conductas, sino que además es capaz de **establecer unos lugares adecuados y unas capacidades específicas** para cada individuo, configurando así las condiciones de existencia de los sujetos. Sin embargo, para Rancière la política no consiste en el ejercicio del poder o la lucha por el poder, se trata más bien de la configuración de un lugar común que circunscribe un ámbito determinado a la experiencia.

Rancière cree que la implicación política de las prácticas estéticas se debe a que configuran un nuevo espacio común, material y simbólicamente que pretende distanciarse de la mercantilización de la vida cotidiana y oponerse a la dominación. Aunque la imagen de un arte liberador y revolucionario que cuestiona la sociedad y realiza transformaciones, ya no resulta convincente. La distribución y redistribución de lugares e identidades, la partición y repartición de lo visible y de lo invisible, eso que Rancière llama la “división de lo sensible”, configura una dimensión política inherente a las prácticas artísticas. La creación de un espacio sensible común diferente al ordinario es característico del arte en general. El arte cumple así una función política, a saber, reconfigurar la división de lo sensible: “arte y política no son dos realidades permanentes y separadas de las que se trataría de preguntarse si deben ser puestas en relación. Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como otra, de un régimen específico de identificación” (Rancière 2005:19).

“Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué somos capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible. Hay así una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los

objetos de la experiencia común, que opera por sí misma independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa”¹⁷.

A fin de dar cuenta de los efectos de las relaciones de poder que nos interesan, utilizaremos el cuerpo como un eje central sobre el que se inscriben los sistemas de organización social que modifican o conservan las relaciones y efectos del poder. La incorporación de modos de percibir y de relacionarnos que constituyen el modelo de sociedad contemporánea.

Foucault describe la genealogía de la “verdad”¹⁸ en el discurso dominante y señala que el cuerpo, en la modernidad capitalista, es atravesado por el poder hacia la configuración del tipo de sujeto necesario para las demandas del sistema capitalista, a través de una red transversal de disciplinas que lo vigilan, lo inducen, lo entrenan y verifican su sujeción a través del control. En términos de Foucault:

“La microfísica del poder permite determinar cómo el poder disciplinario atraviesa los cuerpos y graba la norma en las conciencias. A partir de los siglos XVI y XVII, en el ejército, en las escuelas, los hospitales, los talleres y otros espacios se desplegaron toda una serie de técnicas de vigilancia y control, de mecanismos de identificación de los individuos, de cuadrícula de sus gestos y de su actividad que fueron conformando determinados tipos de productores”¹⁹.

En este mismo sentido se orienta Pierre Bourdieu, para este autor el individuo está inscrito en campos sociales cuyos espacios están definidos, espacios donde se establecen relaciones y luchas entre los agentes por un capital que puede ser simbólico, económico, cultural o social²⁰. Las posiciones de los agentes se definen según el capital que poseen o incorporan, y las interacciones

¹⁷ Rancière, J. (2010). Las paradojas del arte político en *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial. p. 66

¹⁸ “Por «verdad», vamos a entender un conjunto de procedimientos reglamentados por la producción, la ley, la repartición, la puesta en circulación, y el funcionamiento de los enunciados. La «verdad» está ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y la mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompañan. «Régimen» de la verdad. Este régimen no es simplemente ideológico o superestructural; ha sido una condición de formación y de desarrollo del capitalismo” Foucault, M. (1981). Verdad y poder en Diálogo con M. Fontana. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza Buenos Aires. p. 189

¹⁹ Foucault, M. (1992) *Microfísica del poder*. La piqueta. p. 25-26

²⁰ Bourdieu, P. (1986). Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. *Materiales de sociología crítica*, pp. 183-194.

entre estos agentes se dan tratando de obtener más capital que los legitime, les de prestigio o autoridad, no obstante, estas actuaciones son desiguales porque los capitales son diferentes.²¹

De esta manera Bordieu se suma a nuestra reflexión con el concepto de *Habitus*, el cual comprende esta forma de organización que tiene efectos sobre el sujeto, en la cual convergen relaciones de carácter cultural y social que se ven reflejados en lo individual. Este autor define el *Habitus* como:

“[...] el sistema de disposiciones duraderas y transferibles (que funcionan) como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos [...] sin ser producto de obediencia a reglas”²².

En Bourdieu hay una estrecha relación entre los conceptos de *Habitus* y cuerpo, ya que este autor pretende situar al “cuerpo” como eje en la articulación entre el agente y el mundo. Los individuos tienen un cuerpo y modos de ver, sentir y actuar a los que el autor llama ‘*Habitus*’ y este puede ser aprendido y moldeado por las estructuras sociales. Bourdieu concibe el cuerpo en el contexto de las relaciones entre los ‘*habitus*’ y los campos, para él la relación con “*el mundo social del agente*”, es decir, con el campo, constituye un aspecto fundamental de los ‘*habitus*’. De acuerdo con Bourdieu hay un encuentro entre dos historias, la de la cosa y la del cuerpo, re-narrados como un proceso dialéctico entre las disposiciones y las posiciones²³.

La conexión entre los ‘*habitus*’ y los campos configura el fundamento de la vida social, ya que para Bourdieu no podemos dissociar los sentidos prácticos -modos de ver, clasificar y pensar al

²¹ Barrera, O. (2011). El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault. Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de La Universidad Iberoamericana, Vol. VI (11), 121–137.

²² Cf. Bourdieu, P. (2008). El sentido práctico. Siglo XXI de España Editores: p. 92

²³ Galak, E. (2010). *Habitus y cuerpo en Pierre Bourdieu. ¿Historia, naturaleza, política, arqueología, genealogía?* En VI Jornadas de Sociología de la UNLP 9 y 10 de diciembre de 2010 La Plata, Argentina. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.

mundo- de la posición que el agente ocupa en el campo. Según Bourdieu, los ‘habitus’ son la “historia hecha cuerpo”, es decir, el cuerpo articula los ‘habitus’ y los campos. Esto nos permite entender que los ‘habitus’ están incorporados, hechos cuerpo, lo que permite entender que lo social está en el cuerpo y el cuerpo está en lo social.

Bourdieu identifica el cuerpo humano como un producto social atravesado por la cultura, por relaciones de poder, de dominación y de clase²⁴. Según Bourdieu, hay una percepción del cuerpo de quienes “dominan” y otra del cuerpo de quienes son “dominados”. No se trata de dominación sólo en un sentido material y concreto, sino también en sentido simbólico, ya que cada grupo social logra “crear sentido”, y articular o alcanzar el consenso sobre esta dominación.

El cuerpo es el lugar donde se inscriben las significaciones sociales, las formas de producción y las estrategias de dominación. La historia del cuerpo humano es la historia de su sometimiento y control. Tanto para Bourdieu como para Foucault, el cuerpo es analizado como producto social. Según estos autores la construcción social del cuerpo se corresponde con la percepción social del propio cuerpo. Los ‘habitus’ que incorpora un cuerpo implican aspectos que desbordan lo físico, el vestuario, los gestos, las posturas, la decoración, etc., ya que definen una subjetividad que establece formas de ver, percibir y actuar en el mundo. De acuerdo a Bourdieu: “las propiedades corporales, en tanto productos sociales son aprehendidas a través de categorías de percepción y sistemas sociales de clasificación que no son independientes de la distribución de las propiedades entre las clases sociales”²⁵. Lo anterior, supone que el poder se extiende a través de las determinaciones sociales para instalarse en el cuerpo, lo cual supera la posibilidad de

²⁴ Bourdieu, P. (1986). Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. *Materiales de sociología crítica*, 183-194.

²⁵ Bourdieu, Óp. Cit 1986: 185.

normalización por la ley y se incorpora en las prácticas y representaciones que se multiplican en el cuerpo social²⁶.

Mientras Bourdieu nos recuerda el potencial transformador de los agentes en tanto pueden moldear, incrementar o transfigurar los *habitus* adquiridos e incorporados, Foucault saca otras lecciones de los planteamientos de Marx e insiste, por su parte, en una concepción positiva del poder que nos aleja de la visión puramente coercitiva y unitaria del poder. Para Foucault el poder no sólo reprime sino que produce subjetividades, agencia procesos de subjetivación, lo cual evidencia que el poder es múltiple y resulta mejor hablar de relaciones de poder:

“En resumen, lo que podemos encontrar en el libro II del Capital, es, en primer lugar, que en el fondo no existe un poder, sino varios poderes. Poderes, quiere decir, formas de dominación, formas de sujeción que operan localmente, por ejemplo, en una oficina, en el ejército, en una propiedad de tipo esclavista o en una propiedad donde existen relaciones serviles. Se trata siempre de formas locales, regionales de poder, que poseen su propia modalidad de funcionamiento, procedimiento y técnica. Todas estas formas de poder son heterogéneas. No podemos entonces hablar de poder, si queremos hacer un análisis del poder, sino que debemos hablar de los poderes o intentar localizarlos en sus especificidades históricas y geográficas.”²⁷

Las relaciones de poder, sus dispositivos de control y la resistencia están ligados. Resistirse al dominio supone transformaciones radicales en las maneras de vivir de los sujetos a partir de la definición de estas representaciones que le otorgan un lugar específico, unos roles y unas posibilidades y con ello cuestionar o trastocar los regímenes de verdad que se establecen y en tanto normalizan, disciplinan e instauran una estrategia de homogeneización de los grupos definiendo con ello ciertas identidades y diferencias.

De esta forma, el poder no puede ser visto sólo como represivo y negativo, por el contrario el poder seduce y promueve *habitus*, prácticas y discursos que lo producen y reproducen. Los cambios ejercidos sobre la vida misma no pueden ser vistos únicamente desde la perspectiva

²⁶ Cf. Bourdieu, P. (2008)

²⁷ Ferrer, C. (1990) *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Terramar. p. 19

económica, ya que sus formas de operar se encarnan, se extienden, se multiplican y se continúan en *habitus* incorporados que inciden en todos los ámbitos de la existencia humana.

Otro concepto clave en Bordieu es el de *Ilusio*, pues supone que aquellos involucrados en las dinámicas del campo, encuentran adecuado participar de éstas lógicas, es decir, les hace sentido la proposición que plantea el campo. En esta medida los sujetos están inmersos en la lógica del *habitus*, sin que exista la necesidad de resistir y una propensión a seguir el juego. Rancière, por su parte, señalará al respecto la importancia de la experiencia estética como experiencia de disenso, ya que puede operar una conmoción sobre el régimen policial que establece una organización y jerarquía, la cual define el lugar de una determinada forma subordinada de subjetividad. En este punto las posiciones de Rancière y Bourdieu son antagónicas, y Rancière hace explícita su diferencia refiriéndose a los *habitus* incorporados en el caso del carpintero que aparece descrito en un diario revolucionario obrero de 1848, en el cual sus brazos y su mirada deberían corresponder a su posición subordinada y seguir el juego de la sumisión, sin embargo, lo que se lleva a cabo es una actividad contraria al *habitus*, un disenso que genera procesos de resistencia:

“Esa mirada que se separa de los brazos y corta el espacio de su actividad sumisa para insertar en él un espacio de libre inactividad es una buena definición de disenso, el choque de dos regímenes de sensorialidad. Ese choque marca una conmoción de la economía policial de las competencias. Apoderarse de la perspectiva es ya definir la propia presencia en un espacio distinto de aquel del “trabajo que no espera”. Es romper la división entre aquellos que están sometidos a la necesidad del trabajo de los brazos y aquellos que disponen de la libertad de la mirada. Es por último apropiarse de esa mirada en perspectiva tradicionalmente asociada al poder de aquellos hacia quienes convergen las líneas de los jardines a la francesa y las del edificio social. Esta apropiación estética, no se identifica con la ilusión de la que hablan los sociólogos como Bourdieu. Ella define la constitución de otro cuerpo que ya no está “adaptado” al reparto policial de los lugares, de las funciones y de las competencias sociales.”²⁸

²⁸ Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Manantial. p.63-64

El poder moldea y crea subjetividades incorporadas; pero las prácticas artísticas pueden resistirse, oponerse o cuestionar el orden establecido y los lugares comunes, por supuesto sus implicaciones políticas no requieren transformar o cambiar el estado de cosas existentes. El arte puede entonces revelarse frente al poder establecido o adecuarse a él, ser rebelde o disciplinado, actuar con sumisión o subvertir el orden, en cualquier caso, su dimensión social y política resulta evidente. El poder se encarna también en las prácticas estéticas y establece campos de identidades y diferencias, ¿Qué relación hay entonces entre el poder, las artes y la cultura? Los conceptos de hegemonía e ideología propuestos por Gramsci tal vez nos ayudan a responder esta pregunta.

1.3 Hegemonía, Ideología y la contrahegemonía como una posibilidad de resistencia

“De esto se deduce la importancia que tiene el momento cultural también en la actividad práctica (colectiva): cada acto histórico no puede sino ser realizado por el hombre colectivo, o sea, presupone el logro de una unidad “cultural-social” por la cual una multiplicidad de deseos disgregados con finalidades heterogéneas, se sueldan en torno a una misma finalidad, sobre la base de una (igual) y común concepción del mundo.”²⁹

Antonio Gramsci usa el término Hegemonía para referirse al modo en que las clases dominantes someten a otras clases proletarias a través de un control social que no es exclusivamente económico o político sino también cultural. Este autor considera que en toda sociedad hay relaciones de fuerza que son cambiantes. Su idea de hegemonía como una imposición de tipo cultural en la que el predominio de un grupo sobre otro impone su propia visión del mundo, constituye un ejercicio del poder que se concreta a través del sistema educativo, las creencias religiosas y los medios de comunicación.

²⁹ Gramsci, A. Cuadernos de la cárcel, citado por Mouffe, Chantal en *Hegemonía, política e ideología*, en LABASTIDA (1985) p. 130

Para transformar esta organización predeterminada del poder, según Gramsci, la emancipación política requiere de un sujeto revolucionario, lo que implica el agenciamiento colectivo a partir de la Praxis que reúne pensamiento y acción en la búsqueda de la transformación de las ideas hegemónicas del poder para transformarlo en contrapoder o contra hegemonía capaz de confrontar a la clase dominante opresora³⁰. Establece de esta forma Gramsci una posibilidad de contravenir las fuerzas dominantes para resistir a partir de lo colectivo y construir otro orden posible.

Su gran aporte consiste en considerar la necesidad de analizar desde el contexto particular las formas del poder, creando con ello una línea de trabajo que resulta en acciones situadas que corresponden a la sociedad civil como colectivo político que puede generar resistencias y en ese sentido incidir en las transformaciones. Para Gramsci, existen unas relaciones imbricadas entre las ideologías y las instituciones que finalmente crean unas construcciones culturales que se incorporan a la vida de los sujetos, haciendo uso de formas de influencia más directas y de la experiencia misma a través de lo mediático, la cultura y lo religioso. Por ejemplo, en *Derecho Natural y Folklore*, el autor italiano se ocupa de hacer visible el entramado que rodea el derecho positivo como mecanismo de control social y sus relaciones con la religión:

“La religión en todos los sentidos, desde aquella sentida y vivida realmente hasta la organizada y sistematizada por la jerarquía, no puede renunciar al concepto de derecho popular. Pero sobre estas corrientes influyen, a través de meatos intelectuales incontrolables y capilares, una serie de conceptos difundidos por las corrientes laicas del derecho natural y se convierten también en “derecho natural”, a través de contaminaciones de lo más variadas y caprichosas, ciertos programas y proposiciones afirmadas por el “historicismo”. Existe por consiguiente una masa de opiniones “jurídicas” populares, que asumen la forma del “derecho natural” y son el “folclore” jurídico.”³¹

³⁰ Cf. Gramsci, A. (1978). El concepto de hegemonía en Gramsci. *México: Ediciones de Cultura Popular*.

³¹ Gramsci, A. Literatura y vida nacional. Derecho natural y folklore. Cuaderno 27 (XI) Tomado de http://www.gramsci.org.ar/TOMO5/220_der-nat-folklore.htm [Consultado diciembre 7 de 2017].

En sus *Cuadernos* de la cárcel, Gramsci escribe también sobre el arte, los escritores y otros agentes que constituyen el conjunto de relaciones enmarcadas en la cultura para dar cuenta de esas diversas fuerzas e influencias relacionadas en un entramado que construye ideología³². El valor de las ideologías se ha despreciado y esto se debe a que se consideran un epifenómeno derivado de la estructura económica o el resultado de elucubraciones arbitrarias de ciertos individuos. El desprecio de las ideologías y la falta de atención a sus implicaciones constituyen un error que, según Gramsci, puede ser reconstruido en tres pasos:

“1) se identifica la ideología como distinta de la estructura y se afirma que no son las ideologías las que cambian las estructuras, sino a la inversa; 2) se afirma que una cierta solución política es "ideológica", o sea, insuficiente para cambiar la estructura, aunque ella crea el poder de cambiar; se afirma que es inútil, estúpida, etc.; 3) se pasa a afirmar que toda ideología es "pura" apariencia, inútil, estúpida, etc.”³³

Corresponde entonces distinguir entre las ideologías necesarias e ideologías arbitrarias, puesto que aquellas que son históricamente necesarias poseen un valor psicosocial en la organización de las masas y configuran el imaginario social a partir del cual los seres humanos actúan, logran conciencia de su posición, luchan, etc., pero incluso aquellas que son arbitrarias, aunque fomentan prejuicios, preconceptos e individualidades excluyentes y exclusivas, no resultan del todo inútiles, ya que nos enseñan las implicaciones del error y consolidan nuestra aproximación a lo correcto³⁴. Pero, ¿qué entender por ideología?

³² Cfr. Cuaderno 8 (XXVIII), pp. 62 bis-63 y 68 bis.

³³ Concepto de "ideología" en Cuadernos XVIII; I.M.S. 3-5.

³⁴ Gramsci, A. Cuadernos XVIII; I.M. S. 47-49. <http://www.gramsci.org.ar/> [Consultado diciembre 7 de 2017].

1.3.1 El concepto de ideología

Gramsci se opone a la concepción marxista ortodoxa que considera la ideología como “falsa Consciencia”, en ese sentido el autor establece, como veíamos en el apartado anterior, la necesidad de establecer una distinción entre las ideologías orgánicas como aquellas necesarias para unos determinados contextos de aquellas arbitrarias. De acuerdo con ello, las primeras resultan más relevantes a la acción colectiva de los sujetos, mientras que las segundas no tendrán la fuerza para incidir sobre las transformaciones³⁵.

Se le asigna de esta manera a las primeras ideologías una función colectiva, activa, situada y, por tanto, política, que puede organizar colectivamente desde lo psicológico y lo cultural a los sujetos para adquirir consciencia de su posición, tomar una postura y actuar, lo que será en esa medida una auténtica lucha política, que se da en todos los ámbitos de la sociedad, ya sea en su forma hegemónica o por el contrario como una posibilidad de resistencia o contra-hegemonía.

El concepto de ideología en Gramsci reconoce la gran cantidad de influencias sobre los sujetos y la sociedad, así como el conjunto de fuerzas que actúan de manera simultánea sobre ellos, reconociendo contextos particulares y momentos históricos diferentes, e impidiendo así una visión reducida del concepto. Es decir que, para Gramsci, la ideología pierde la connotación negativa y exclusivamente económica, como un ejercicio del poder unidireccional desde el Estado en nombre de las clases dominantes y adquiere una significación de movimiento sobre la vida misma y las condiciones a partir de las cuáles se construyen y se reproducen esas nociones de verdad que incorporan los sujetos. Así podría afirmarse que la ideología implica una

³⁵ Gramsci, A. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Nueva Visión, Buenos Aires 1971. p.56

semejanza con el concepto de cultura en un amplio sentido, por cuanto determinan las construcciones culturales de las cuales se derivan las decisiones de vida de los sujetos que en una perspectiva colectiva alimentan la cultura hegemónica o que por el contrario podrían determinar la aparición de acciones organizadas de contracultura: “¿Qué significa cultura? Indudablemente significa una concepción de la vida y del hombre coherente, unitaria y difundida nacionalmente, una religión laica, una filosofía que se ha transformado en cultura, es decir que ha generado una ética, un modo de vivir, una conducta cívica e individual”³⁶.

Desde esta perspectiva, Gramsci plantea la necesidad de la lucha por una nueva cultura o una hegemonía alternativa, al situar las relaciones sociales en una dimensión política, el contexto particular y las relaciones de fuerza y con ello las condiciones que constituyen la vida cotidiana de los sujetos como posibilidad de resistencia frente a los valores hegemónicos. De esta forma Gramsci sostiene la importancia de considerar el conjunto de factores que permitirían construir una nueva sociedad en donde lo político, lo económico y lo ideológico son factores constitutivos de ese orden, donde los sujetos políticos conscientes de su postura frente a la condiciones de su contexto y de su historia puedan ejecutar estrategias de manera colectiva, organizada y táctica para movilizar desde la ideología, una subjetivación que propicie el cambio. Y es en esta tarea donde la creación y las prácticas artísticas, como parte de la cultura, tienen un papel central.

En esta línea de contra-hegemonía gramsciana es que Chantal Mouffe³⁷ afirma que las prácticas artísticas tienen un lugar central en la subversión de los modelos dominantes así como en la construcción de nuevas subjetividades y agenciamientos colectivos. El artista subvierte el orden

³⁶ <http://www.gramsci.org.ar/TOMO5/indicetomo5.htm>; Giglioli Rev. Filosofía Univ. Costa Rica, XXXIV (83-84), 237-245, 1996.

³⁷ Mouffe, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística* (Vol. 4). Univ. Autónoma de Barcelona.

y obliga a reconsiderar el reparto de lo sensible, para transformar nuestra percepción del mundo, de los otros y de nosotros mismos³⁸. El arte, la cultura y la filosofía pueden y deben asumir el reto planteado por Marx en su famosa tesis sobre Feuerbach, *transformar el mundo y no solo interpretarlo*. En tal sentido, Gramsci afirma que “Todo es político, también la filosofía o las filosofías, y la única filosofía es la historia en acto, es decir la vida misma”³⁹.

Las prácticas artísticas, por su parte, crean vínculos que ligan las diferentes luchas, organizaciones, movimientos y agenciamientos de resistencia. Ellas crean contradicciones y paradojas, ya que se basan “al mismo tiempo en la afirmación y la abolición de su propia singularidad”⁴⁰. Así, las prácticas artísticas llenan de sentido el significante vacío con las significaciones que recrean. La función de los significantes vacíos, nos dice Chantal Mouffe, es construir identidad sin sacrificar las diferencias. Hay una identidad diferencial pero hay también una identidad de equivalencia que posibilita lo comunitario, lo común, el cual prevalece sobre las diferencias. Las prácticas artísticas pueden construir no sólo la diferencia y crear resistencia sino también propiciar la equivalencia entre luchas diversas, al convertir su experiencia subjetiva en un lugar común cuyo significado público encarna un agenciamiento colectivo de adecuación o rechazo a las jerarquías de valores, sistemas de creencias o formas de vida establecidas y hegemónicas.

³⁸ Mouffe, Ch. *La dimensión política de las formas artísticas* en Óp. Cit.

³⁹ Antonio Gramsci. *EL materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Juan Pablos, Editor, México 1975, p. 32.

⁴⁰ Laclau, E. (1996). *¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?». Buenos Aires*, p. 78

Chantal Mouffe plantea lo político desde la perspectiva del antagonismo. El consenso y el disenso, la diferencia y la equivalencia, luchan y se afectan mutuamente, pero las prácticas artísticas tienen implicaciones políticas ineludibles:

“Lo que yo llamo «lo político» es la dimensión del antagonismo: la distinción entre amigo y enemigo, que, como dice Schmitt, puede surgir de cualquier tipo de relación. No es algo que se pueda localizar con precisión; es una posibilidad siempre presente. Por otra parte, lo que yo llamo «política» es el conjunto de discursos y prácticas, institucionales o incluso artísticas, que contribuyen a cierto orden y lo reproducen. Estos siempre están en condiciones potencialmente conflictivas, porque están permeados o atravesados por la dimensión de «lo político». En ese marco, podemos relacionarlos con las ideas de sentido común y hegemonía de Gramsci. La política versa siempre sobre la clase dirigente, la reproducción o la deconstrucción de la hegemonía, que siempre está en relación con un orden potencialmente contrahegemónico. Como la dimensión de «lo político» siempre está presente, nunca puede haber una hegemonía completa, absoluta, no excluyente. En ese marco, las prácticas artísticas y culturales son absolutamente fundamentales como uno de los niveles en los que se constituyen las identificaciones y las formas de identidad. No se puede distinguir entre arte político y arte no político, porque todas las formas de práctica artística o bien contribuyen a la reproducción del sentido común dado—y en ese sentido son políticas—, o bien contribuyen a su deconstrucción o su crítica. Todas las formas artísticas tienen una dimensión política.”⁴¹

No se trata de un regreso al arte político, panfletario o contestatario, sino de reconocer que el arte permite distinguir entre “lo político” y la política. Ciertas prácticas artísticas, aunque no poseen un compromiso con alguna posición política específica, configuran el lugar de “lo político” en tanto hacen explícita la dimensión del antagonismo, ponen en evidencia luchas, tensiones y contradicciones que establecen la distinción entre amigo y enemigo. Como toda práctica, generan conflictos, plantean antagonismos, subrayan contradicciones. Las prácticas artísticas posibilitan rupturas a nivel micropolítico y propician agenciamientos colectivos que permiten nuevas equivalencias y visibilizan las diferencias: “Desde luego, hay que abandonar la idea moderna de la vanguardia, pero eso no significa que sea imposible forma alguna de crítica. Lo que hace falta

⁴¹Mouffe, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística* (Vol. 4). Univ. Autónoma de Barcelona. p. 26

es agrandar el ámbito de la intervención artística en una multiplicidad de espacios sociales para oponerse al programa de movilización social total del capitalismo”⁴².

En efecto, fue Gramsci quien acuñó el concepto "sociedad civil" para dar cuenta de este sujeto colectivo de la contrahegemonía. La sociedad civil corresponde a un campo ideológico y cultural que no se restringe a instituciones y organismos pertenecientes al aparato estatal. Alude a la diversidad de agenciamientos colectivos y organizaciones que establecen los miembros de la sociedad de diversos campos con implicaciones políticas e ideológicas concretas. Gramsci señala que:

"La proposición contenida en la *Introducción a la crítica de la economía política* (en realidad se trata el Prólogo de Marx para su obra *Contribución a la crítica de la economía política*, de 1859), de que los hombres toman conciencia de los conflictos de estructura en el terreno de la ideología, debe ser considerada como una afirmación de valor gnoseológico, es decir, cognoscitivo y no puramente psicológico y moral."⁴³

La sociedad civil se articula con la hegemonía en tanto que permite el paso hacia la esfera de la dirección intelectual y moral de otros grupos sociales. Al lado de los organismos más importantes, como los partidos políticos y los sindicatos, la sociedad civil congrega a los medios de comunicación, las congregaciones religiosas, las organizaciones empresariales, los instituciones educativas, los artistas, las agremiaciones de artesanos y demás variados oficios, junto a otros grupos de diverso tipo que componen el campo social y que sirve de base al dominio del poder: "*La supremacía de un grupo social se manifiesta de dos maneras, como dominio y como dirección intelectual y moral. Un grupo social es dominante de los grupos*

⁴² Mouffe, C. Ibid: p. 60

⁴³ Antonio Gramsci. EL materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce, Juan Pablos, Editor, México 1975, p. 48.

adversarios que tiende a 'liquidar' o a someter incluso con la fuerza armada y es dirigente de los grupos afines y aliados”⁴⁴.

Gramsci considera entonces que los diversos planos superestructurales de las formas ideológicas y culturales determinan la praxis social comunitaria. El concepto "sociedad civil" se usa entonces para referirse a todo colectivo, institución u organismo que permanece fuera del alcance del poder del estado y sus dispositivos de poder. Distingue así dos funciones: "dominación" y "dirección-hegemonía”, dentro de las superestructuras político-ideológicas de la sociedad capitalista: la hegemonía (dirección) corresponde a la sociedad civil, y la coerción (dominación) al Estado⁴⁵.

La dominación de una clase sobre otra no depende solo de procedimientos represivos sino también de las formas culturales e ideológicas que dominan una sociedad. La transformación de la sociedad mediante el derrocamiento de un bloque dominante y su reemplazo por otro perteneciente a los dominados, no se reduce entonces al ejercicio de la fuerza y la coerción de la clase dominante, requiere crear también una hegemonía que contraríe el dominio de la jerarquías, distribuciones de lugares y repartos de los sensible en bloques y lugares normalizados o naturalizados. La hegemonía no puede ser reducida a una simple confluencia del dominio y el consenso sino que corresponde al empoderamiento de los grupos sociales que no pertenecen al

⁴⁴ Gramsci, A. Cuadernos, V, p. 387 Consultado en <http://www.gramsci.org.ar/>

⁴⁵ Antonio Olivé, El concepto de hegemonía en Gramsci. Publicado el 11 septiembre 2012, consultado <https://kmarx.wordpress.com/2012/09/11/el-concepto-de-hegemonia-en-gramsci/> [diciembre 7 de 2017]

gobierno o no tienen el poder, y generan consenso espontáneo de las masas a la dirección de la vida social impuesta por el grupo que detenta el poder⁴⁶.

Al concebir la lucha política conforme al planteamiento hegemónico delineado en los conceptos elaborados por Gramsci, resulta posible entender el lugar decisivo de la dimensión cultural en la creación de una hegemonía y por qué los artistas pueden desempeñar un papel importante en la subversión de la hegemonía dominante. El sistema moderno capitalista asume el consenso como un progreso de la democracia, pero las prácticas artísticas críticas pueden diluir la imagen agradable que el capitalismo ofrece de las grandes empresas de dominio que intentan fomentar. Las prácticas artísticas pueden así denunciar el ejercicio arbitrario del poder, subrayar su carácter represivo, aunque también pueden contribuir de variadas maneras al desarrollo de procesos de subjetivación y agenciamientos colectivos alternativos seduciendo y creando nuevas experiencias que muestran nuevos puntos de equivalencia.

1.4. La Naturaleza de la Resistencia

1.4.1 Resistencia como Poder

Foucault asegura que la resistencia es coextensiva al poder y que es rigurosamente contemporánea⁴⁷ y de esta manera se constituye en un proceso caracterizado por la creación y la transformación.

⁴⁶ Francisco Piñón, Gramsci: Prolegómenos. Filosofía y Política, México, Plaza y Valdés, 1989, p. 273, citado en Olivé (2012).

⁴⁷ Cf. Foucault, M. (1994) *No al sexo rey. Entrevista por Bernard Henry- Levy* en Un diálogo sobre el poder. Altaya. p. 161

La resistencia es entonces simultánea a los regímenes de verdad y se constituye como un rechazo a estas sujeciones que asignan identidades. Sus efectos se manifiestan en luchas que se traducen en tácticas de poder en la vida cotidiana. La resistencia es ejercida como una estrategia de oposición en diferentes campos, mediante tácticas particulares de poder a cada modo de sujeción y desde el lugar donde el poder es ejercido que es el ámbito mismo de la vida. Foucault⁴⁸ clasifica estas luchas en tres tipos que resultan relevantes para el autor como método de investigación en las relaciones de poder, estableciendo una observación detallada sobre estas formas puntuales y sus mecanismos de operación:

1. contra la dominación (étnica, social y religiosa)
2. contra la explotación
3. contra la sujeción en términos de la subjetividad y la sumisión⁴⁹.

Con ello Foucault propone no asumir el poder como un poder total sino como un entramado de particularidades que lo constituyen. Para entender mejor el concepto, define relaciones de poder como un modo de acción que no actúa de manera directa e inmediata sobre los otros, sino que actúa sobre sus mismas acciones:

“El ejercicio del poder es un conjunto de acciones sobre acciones posibles: opera sobre el campo de posibilidad, se inscribe en el comportamiento de los sujetos actuantes; incita, induce, seduce, facilita o dificulta; amplía o limita, vuelve más o menos probable; de manera extrema, constriñe o prohíbe de modo absoluto; con todo, siempre es una manera de actuar sobre un sujeto actuante o sobre sujetos actuantes, en tanto que actúan o son susceptibles de actuar.”⁵⁰

Así las condiciones para que exista este ejercicio establece sus condiciones de existencia:

- a. Se reconoce un “otro” sobre el cual se ejerce el poder

⁴⁸ Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista mexicana de sociología*, 50(3). p. 6.

⁴⁹ *Ibíd.* p. 7; Cf. Toro, F. H. A. (2009). Foucault: de la biopolítica a la micropolítica. *Katharsis*, (8), 107-108.

⁵⁰ Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista mexicana de sociología*, 50(3). p. 15.

b. El otro se mantiene abierto a la relación de poder durante todo el ejercicio como sujeto de acción.

Sus efectos pueden verse entonces como una lógica de intercambio en la que se constituye un campo de acciones que van y regresan, como respuestas, reacciones, efectos y como lo señala el autor, posibles invenciones, que dan lugar a estas dinámicas en las que la resistencia se inscribe como elemento constitutivo de las relaciones de poder, en un campo dinámico y creativo.

1.4.2 Resistencia como afectación- Biopolítica

El término Biopolítica tiene su origen en los estudios que el autor realiza sobre el arte de gobernar. En su ensayo *La “Gubernamentalidad”*⁵¹, Foucault explora los comunes denominadores en los discursos sobre el arte de gobernar, e identifica sus características desde lo propuesto por Maquiavelo en *El Príncipe*. Así desarrolla una revisión histórica sobre las formas de gobernar y sus relaciones con la familia como primer modelo de gobierno. De esta forma la Biopolítica surge según Foucault en el siglo XIX, en el momento en que la familia desaparece como modelo de gobierno y el poder se enfoca hacia atención a las poblaciones como segmento en el que se gestiona la vida en todas sus dimensiones. De esa forma, la familia se convierte en instrumento para el gobierno de las poblaciones y las poblaciones a su vez como objeto del gobierno del cual se desprende un saber que garantiza con ello la soberanía del gobierno y donde la disciplina cumple un papel fundamental⁵².

⁵¹ Cf. Giorgi, G., & Rodríguez, F. (2009). 6. *La <<gubernamentalidad>>* en *Ensayos sobre Biopolítica*. Paidós

⁵² *Ibídem.* p. 209.

El gobierno obra sobre el conjunto de sujetos y se convierte en un sistema de control que atraviesa los cuerpos con políticas que van asumiendo al sujeto como un universal, lo despojan de su subjetividad y lo normalizan a través de políticas demográficas, médicas, de consumo, incidiendo así en sus formas de vida, sin que los sujetos que conforman los grupos lo perciban. Se crean así modos de vida en los que los sujetos están inscritos, en aparente libertad, pero que hacen pasar las políticas directamente por sus cuerpos. Estos modos de vida a su vez están regulados por regímenes de verdad, y los discursos que legitiman el ejercicio del poder sobre estos.

De acuerdo con este discurso estatal aplicado en los diferentes ámbitos de la vida, se asegura el ejercicio del poder y el disciplinamiento de los cuerpos de acuerdo con las necesidades del sistema moderno capitalista. Se logra así la incorporación de los discursos y su orientación a lo que el estado establece como correcto en la medida de sus necesidades y en nombre de un bien común. En términos de Foucault, se crea así un cuerpo dócil, con la sumisión necesaria para permanecer en su lugar y adaptado a las exigencias. Desde esta perspectiva la resistencia juega un papel fundamental y estaría dada por la capacidad para identificar la existencia de los discursos al interior de las políticas, así como los vínculos entre estos y la constitución de saberes que desde una posición de verdad ejercen el poder, con lo que se clasifica aquello que se adapta a esta lógica y aquello que escapa.

Foucault realiza búsquedas sobre el disciplinamiento sexual y corporal, rastrea en las *Tecnologías del yo*⁵³ los mecanismos que el poder inscribe en el cuerpo disciplinado mediante

⁵³ Foucault, M. (1990) *Tecnologías del yo*. Ediciones Paidós Ibérica S.A.

prácticas que producen ciertos tipos de subjetividades. Pero en su *Historia de la sexualidad*⁵⁴ intenta dar cuenta de estas relaciones de poder, Foucault describe la genealogía de las formas de control sobre la sexualidad y su evolución a partir de la inversión del problema del cuidado del sí, presente en la cultura grecorromana y en el estoicismo, pero que en el cristianismo cambia de sentido, incidiendo de esa forma en la subjetividad de occidente mediante la incorporación de la noción de pecado y la virtud de la obediencia como renuncia a sí mismo.

1.4.3 Resistencia como creación

La resistencia es posible desde los mismos formatos de aparición de los discursos, como subversión, como contra -discurso, desde el mismo lugar sobre el que opera, sobre el saber, sobre el cuerpo insurrecto que resiste a ese saber y desde el mismo sujeto que ha sido disciplinado y expropiado de su capacidad, que se empodera y crea otra visión posible.

El cuerpo es para Foucault un campo de luchas y superficie de las inscripciones culturales, el lugar por excelencia donde operan las relaciones de poder y el lugar para la resistencia creativa: la subjetivación como las formas en que el sujeto se construye a sí mismo. Siguiendo lo propuesto por Foucault, el Biopoder tiene como objetivo la producción y la reproducción de la vida misma. Se ejerce como suma de la anatomopolítica, (disciplinamiento y control del sujeto) y la biopolítica, (regular, administrar la vida de las poblaciones en formas de hacer vivir y dejar morir), lo que permite la operación de las lógicas del racismo, en tanto que separa lo normal de lo anormal y decide sobre la vida y la muerte en relación con lo político, lo científico, lo económico. El Estado, desde esta perspectiva, asume la responsabilidad de exterminar lo que

⁵⁴ Foucault, M. (2016) *Historia de la sexualidad*. Siglo XXI Editores.

resulte peligroso a la población y con ello se instituye la legitimidad de la muerte como función del estado.

La resistencia podría definirse entonces como un activismo biopolítico, es decir, como la oposición a las formas de sometimiento y las lógicas de comportamiento que establece el sistema mundo moderno capitalista en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Resistir es negarse a aceptar el lugar de un cuerpo reducido a mano de obra obediente dócil y adaptada, rechazar ser miembro pasivo de una sociedad dominada por una matriz colonial que implica roles jerárquicos de raza y género, oponerse a ser un sujeto condicionado por los roles e imaginarios respecto a la experiencia de la sexualidad, la racialidad y la colonialidad, en tanto sujeto normalizado por los discursos inscritos en las disciplinas que utilizan el saber cómo un poder sobre los cuerpos, y en todos los escenarios que suponen la superposición de estas características del funcionamiento social.

Lo anterior implica que en esta tensión de fuerzas que constituyen las relaciones de poder, puede emerger un margen de libertad para el sujeto desde donde se operan estrategias de resistencia como ejercicio creativo del poder encaminado a la posibilidad de transformar, subvertir, trastocar o cuestionar una situación determinada, un lugar determinado, un orden de cosas existente. Desde lo filosófico esta posibilidad es real, sin embargo, es necesario ser críticos con estas posibilidades del ejercicio de la libertad en ciertos contextos, ya que como lo menciona Foucault, al ser la resistencia también una fuerza, esta tiene su contra-resistencia- su eventual regreso inercial al estado anterior frente al que se resiste: *“Puesto que si bien es verdad que en el corazón de las relaciones de poder y como condición permanente de su existencia, hay una “insumisión”*

*y libertades esencialmente obstinadas, no hay una relación de poder sin resistencia, sin escapatoria o huida, sin un eventual regreso.”*⁵⁵

En consecuencia con ello y teniendo en cuenta la legitimidad que adquiere el Estado desde una perspectiva Biopolítica, en términos de la necesidad de eliminar aquello que constituye un excedente y no resulta conveniente a las poblaciones y su orden, es necesario advertir que la lucha social puede verse reprimida y el sujeto político en resistencia cuya acción directa es visible, puede ser eliminado de múltiples formas.

Las formas de control pueden ser tan variadas que pueden ir desde la contención de su capacidad creadora sobre sí mismo y su lugar asignado en el contexto social a partir de políticas que se aplican sobre las poblaciones, como la reducción en el acceso a la educación de ciertos grupos, la disminución de presupuestos o a partir de facilidades que propician la inscripción de las poblaciones en modelos de entretenimiento, o en la administración de las formas de comunicación que propician la inclusión de los sujetos en determinadas dinámicas sociales y mediáticas que los mantienen “en calma”, hasta la eliminación literal por exclusión, censura o violencias simbólicas o físicas a partir de las cuales el sujeto o grupo deba desaparecer del espacio social.

Lo anterior no descarta las posibilidades de las luchas sociales y la resistencia directa, sin embargo, hay que reconocer los riesgos que esto implica. La resistencia siempre posible, abre sus caminos desde la creación del acontecimiento, cuya experiencia tiene una significativa manera de subversión. La resistencia se ejerce así como un conjunto de decisiones en acción, que

⁵⁵ Foucault, M. El poder y el Sujeto. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3. (Jul.- Sep., 1988), pp. 19.

implican, en términos de Foucault, posiciones y estrategias que, en el caso de las prácticas artísticas, configuran procesos de resistencia que trascienden su propio campo produciendo efectos en el ámbito social más amplio. Estas luchas requieren sujetos políticos (individuales y colectivos), que desde presupuestos éticos o estéticos se proponen la proyección de otros modos posibles de vida que pueden ir desde otras formas de organización social y prácticas colaborativas, hasta las más íntimas maneras de reflexión sobre la vida que se inscribe en nuestro cuerpo y que se traduce en hábitos y prácticas naturalizadas en nuestra vida cotidiana.

Por ello la resistencia desde la capacidad de afectación de estas prácticas, resulta central en las dinámicas del poder que se infiltran en la vida humana y producen efectos desde lo simbólico mediante la desnaturalización de los órdenes, las jerarquías y los discursos, que posibilitan otras maneras de ver y, con ello, la acción de resistir individual y colectivamente. Así, puede concluirse que la resistencia es una constante lucha por el control y la autonomía en los procesos de subjetivación, lo que no necesariamente implica la emancipación ni una revolución, pero logra desplegar una fuerza frente a las relaciones de poder a las cuales se resiste.

En este sentido, Guattari⁵⁶ plantea un proceso de singularización como un proceso de “automodelado” que conlleva a la autonomía. Este paso se da través de la posibilidad del sujeto de captar los elementos de la situación, construir sus propios tipos de referencias prácticas y teóricas, sin estar en una posición de dependencia, es lo que permitiría la libertad de vivir su propio proceso, leer su propia situación y la de su entorno desde otro lugar. De esta manera alcanzamos la capacidad de creación y con ello la autonomía. De allí puede originarse la revolución molecular que permitirá cambios en la subjetividad de los individuos y los grupos.

⁵⁶ Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños. p. 61.

La revolución molecular de Guattari se sitúa en el campo de la micropolítica, esto es, la microfísica del poder analizada por Foucault. Guattari analiza la micropolítica de la dominación, las relaciones de poder y el ejercicio de coerción que caracteriza a los partidos políticos, las escuelas, los hospitales, la familia, la sexualidad, los medios de comunicación, etc., pero nos muestra cómo donde está la caída, la dominación y la alienación también emergen los agenciamientos individuales y colectivos de resistencia que permiten las cadenas de equivalencia, las alianzas y la revolución molecular. Esta se da mediante múltiples prácticas que vinculan lo social y lo individual, la ley y el deseo, en procesos de subjetivación y agenciamientos colectivos que generan enlaces de equivalencia entre una pluralidad de revoluciones íntimas, silentes o imperceptibles para las teorías políticas. Una revolución molecular implica algo más que una mera lucha u oposición frente a la injusticia, la represión y la dominación directa, comprende toda práctica creativa que genere rupturas y formas de vida alternativas, diferentes a las hegemónicas, donde se explore nuevas subjetividades y experiencias del mundo.

Para Foucault la subjetivación es creación desde la perspectiva de “las formas en que el ser humano se convierte a sí mismo o a sí misma en sujeto”⁵⁷. En Gilles Deleuze, por ejemplo, la potencia de la resistencia reside en el acto mismo de la creación: “El arte es la única cosa que resiste a la muerte. Y si me permiten volver: ¿Qué es tener una buena idea en cine? O ¿Qué es tener una idea cinematográfica? Resistencia. Acto de resistencia. Desde Moisés, hasta el último Kafka, hasta Bach. Recuerden que la música de Bach, es su acto de resistencia. ¿Contra qué? No es el acto de resistencia abstracto, acto de resistencia y de lucha activa contra la repartición de lo sagrado y lo profano”⁵⁸.

Esta repartición a la que se hace alusión, señala un orden determinado en el que el artista es capaz de intervenir su realidad desde las obras que resisten a la ausencia de la vida para permanecer en un orden que naturalmente implica la muerte, el silencio y la desaparición. Esta aproximación vitalista sería por tanto una de las resistencias posibles y tal vez la más comprobable: la resistencia a la muerte. Es posible en tanto la obra supera las posibilidades de

⁵⁷ Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista mexicana de sociología*, 50(3)

⁵⁸ Deleuze, G. (mayo 20, 2007). ¿qué es el acto de creación? por Gilles Deleuze. Recuperado en junio 20, 2015, de desmesura Sitio web: <http://desmesura.org/nubes/que-es-el-acto-de-creacion-por-gilles-deleuze>.

vida del artista: “Frente a la biopolítica o el biopoder queda el espacio para la micropolítica, para las estrategias de resistencia, la experimentación y la creación, para la construcción de una subjetividad por fuera del sujeto como instrumento del poder, para el agenciamiento de la libertad”⁵⁹.

⁵⁹ Toro, F. H. A. (2009). *Foucault: de la biopolítica a la micropolítica*. *Katharsis*, (8), p. 110.

Capítulo 2. Resistencia, matriz colonial y racialidad

Etimológicamente la palabra resistencia procede ⁶⁰del latín *resistentia*: *nombre de cualidad del verbo resistere (mantenerse firme, persistir, oponerse reiteradamente sin perder el puesto), compuesto de re- (intensificación de la acción, reiteración o vuelta atrás) y el verbo sistere (establecer, tomar posiciones, asegurar un sitio)*⁶¹.

Para Scott la resistencia se crea en donde existen formas de subordinación que posibilitan la divergencia entre el discurso público y el oculto haciendo referencia particularmente a relaciones asimétricas como la esclavitud, la servidumbre, la casta de los intocables y la dominación racial, incluyendo el colonialismo y sociedades campesinas estratificadas. Define el término la infrapolítica de los grupos subordinados como “una gran variedad de formas de resistencia muy discretas que recurren a formas indirectas de expresión... que se dan teniendo en cuenta los espacios sociales cerrados en los cuales esa resistencia se alimenta y adquiere sentido”⁶². Para este autor el contexto y los grupos poblacionales cobran una gran importancia. En este sentido Los estudios culturales han supuesto también la posibilidad de una resistencia epistemológica al enfoque decolonial del saber, del ser y el sentir. Albán Achinte opone al término resistencia, el de re-existencia, “las estéticas decoloniales no serán una nueva forma de colonización de la estética sino que, al liberar la aisthesis, promueven la formación de subjetividades desobedientes a los principios del discurso filosófico-estético dominante. Es así que las estéticas decoloniales son un aspecto de los procesos de decolonialidad en todas las esferas del orden social.”⁶³

Para entender estos procesos de decolonialidad, donde las prácticas estéticas y los dispositivos artísticos pueden propiciar subjetividades desobedientes como formas de resistencia o en términos de Albán, lograr una re-existencia como otra forma posible de habitar unas identidades impuestas, es preciso aproximarse de manera detallada a las formas de clasificación social que suponen el surgimiento de identidades al interior de la matriz colonial.

⁶⁰ Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista mexicana de sociología*, 50(3), 3-20.

⁶¹ RESISTENCIA (2017) Etimologías.dechile.net. Recuperado en <http://etimologias.dechile.net/?resistencia> [Octubre 12 de 2015].

⁶² Scott & Aguilar Mora (2000) *Los dominados y el arte de la resistencia*. Era. p. 44

⁶³ Gómez Moreno, Pedro Pablo, 1964- Estéticas decoloniales [recurso electrónico]/Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo.- Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. p. 14

2.1 La Matriz Colonial

Aníbal Quijano explica el fenómeno de la estructuración de un reparto de lo sensible a partir de la colonialidad como uno de los ejes constitutivos del patrón mundial del poder capitalista, el cual deriva del colonialismo en el que las relaciones de poder no necesariamente tienen una lógica racista. El Colonialismo es una práctica determinada por relaciones que implican dominación y explotación, en términos de control político sobre el conjunto de las decisiones que implican los recursos, la mano de obra, de una población en su territorio, a manos de un externo ubicado geográficamente en otro lugar⁶⁴.

Esta forma de ocupación de territorios, de decisión sobre los destinos, los recursos, las condiciones de vida de las comunidades y de los países en general ha constituido una forma histórica de conquista que ha dado lugar a las peores invasiones y las masacres de pueblos enteros. Esta lógica de colonialismo se transforma a partir del patrón mundial del poder capitalista, que en la búsqueda de recursos y mano de obra, realiza una clasificación de las poblaciones de los territorios conquistados, a partir de lo cual surgen identidades sociales en los sujetos y los grupos dominados, cuyas escalas de valoración se fundan en sistemas de valores atribuidos a condiciones creadas sobre la base de la racialidad. Así se construyen, por ejemplo, las categorías indio y negro en la cual deben incluirse sujetos de diversas procedencias y costumbres y se asignan unas características generales a dichas categorías haciéndolas aparecer como naturales o relativas a lo biológico. Quijano define de esta manera la Colonialidad como: “la imposición de una clasificación racial / étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, que opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social”⁶⁵.

La Colonialidad tiene entonces como base esta imposición identitaria desde una perspectiva racial que se extiende a la población mundial a partir del establecimiento de formas de dominación y el ejercicio de relaciones de poder hegemónicas. Esto es, asumiendo a Europa como centro del mundo y como lugar anterior a todos los pueblos que bajo la idea de evolución y progreso, que supone la máxima civilización. De esta concepción se desprende su aparente razón

⁶⁴ Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014) *Cuestiones y horizontes*. CLACSO. p. 285.

⁶⁵ *Ibíd.* p. 286.

natural y declaradamente “objetiva” para clasificar y juzgar la posible valoración de los demás pueblos, que a partir de ello serán considerados como inferiores y primitivos. Con ello, las acepciones de los términos civilizado y civilizador otorgan al civilizador una superioridad, la potestad para dar al civilizado aquello de lo cual adolece. El primer eje será entonces la colonialidad y la modernidad colonizadora el segundo eje del patrón mundial de poder capitalista, que se constituye en la lógica de naturalización de las relaciones de dominación sobre estas identidades, por derecho propio al reconocerse en un punto privilegiado como lugar neutral de observación y enunciación. Este lugar de referencia es para Castro Gómez en *La Hybris del Punto Cero*, una suerte de intento por asumir la mirada de Dios, un pecado máximo debido a la arrogancia que establece la posibilidad de la objetividad para sí y lleva a pensar que es posible desarticularse de la propia subjetividad.

En este sentido, el racionalismo propuesto por Descartes, alineado con la lógica y las demandas del capitalismo, se autodenomina como la única visión válida y objetiva del pensamiento, asociada con la existencia de lo humano: “Cogito ergo Sum”, es una afirmación que permite dar cuenta de la existencia propia ignorando o poniendo en duda la de otros. Este principio inaugura una forma de invalidar cualquier otra forma de acercarse al conocimiento. En concordancia con ello, se califican por ejemplo las cosmovisiones de los pueblos americanos como superstición otorgándoles la escala más baja o incluso un lugar inadmisible en relación con la racionalidad que determina su valor. Se constituirá así el lugar opuesto como no-razón y con ello simultáneamente la no humanidad.

A partir de la creación de las nuevas identidades y sus características asignadas, los lugares sociales determinados, sus capacidades e incapacidades, se crean subjetividades de largo aliento que superan el paso del tiempo, los cambios en la situación política y económica y traspasan las fronteras, para inscribirse en los sujetos que incorporan su propia sujeción y la mantienen viva por generaciones hasta nuestros días.

Quijano denomina esto Colonialidad del Poder y lo analiza como la naturaleza y constitución de las relaciones de poder en el sistema capitalista, lo cual se proyecta como un entramado de relaciones sociales en tensión por el control y el aseguramiento de la autoridad sobre aquellos

aspectos en los que se ejercen relaciones de dominación y explotación de tal forma que pueda asegurarse la eficacia y continuidad de este modelo en el tiempo. De esta forma surge la necesidad de clasificación de la población bajo tres categorías (trabajo, género y raza), cuyos cruces dan como resultado una serie de clases sociales. El propósito de ello será mantener el control sobre la población en relación con el valor capitalista de la propiedad en cuatro aspectos:

1. sobre lo económico: representado en la fuerza de trabajo, los recursos y los productos, así como la propiedad sobre los recursos naturales fuente de explotación
2. sobre la reproducción de la especie: representado en el sexo , la reproducción y sus productos
3. sobre la subjetividad y sus productos materiales e intersubjetivos
4. sobre la autoridad y sus instrumentos de coerción, incluido el conocimiento

En esta línea de argumentación, el autor describe la colonialidad del poder como el eje que articula en una estructura común la heterogeneidad de formas sociales resultantes de los procesos de clasificación social en forma de clases⁶⁶.

En efecto, Quijano afirma que la extensión mundial del racismo se debe a la llegada de la modernidad, con la práctica cotidiana que él llama “códigos sociales” y que la modernidad implica colonialismo. El proceso de instauración o naturalización del racismo repercute en las relaciones sociales y se debe a que la modernidad asume el eje racial como un eje de poder, al lado de los dispositivos de control sobre la sexualidad, las jerarquías de género y las cosmovisiones o epistemologías eurocéntricas. La colonialidad como patrón de poder posee dos rasgos claves que permitieron la consolidación de la matriz colonial en el sistema capitalista moderno: 1. la mercantilización del trabajo y 2. La jerarquización de la población mundial en términos de raza y género.

⁶⁶ Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014) *Cuestiones y horizontes*. CLACSO. p. 313; Cf. Restrepo, E., & Martínez, A. A. R. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Universidad del Cauca. pp. 115-130.

El mundo moderno hereda la matriz colonial del renacimiento y las ganancias derivadas de la conquista y la colonia, aunque la naturaliza mediante nuevas prácticas y discursos. El sistema moderno capitalista contribuye así a la consolidación de diversas identidades como indio, negro, blanco, mujer, hombre. Pero al ser identidades inscritas en las superficies de los cuerpos históricamente definidos y no esenciales, podemos preguntarnos ¿Qué es ser mujer? ¿Qué significa ser un hombre negro? Para responder a esta última pregunta, vamos a revisar las ideas de Frantz Fanon, quien nos ofrece una reflexión crítica acerca del eje de racialidad y su genealogía en la sociedad moderna capitalista.

2.2 Colonialidad incorporada y la asimilación como alienación colonial, Frantz Fanon.

Frantz Fanon publica su libro *Piel Negra, Máscaras Blancas* en 1952, con lo cual se anticipa a muchos autores en la formulación del problema de los efectos en la subjetividad de los sujetos pertenecientes a sociedades colonizadas. De esta manera hoy es reconocido como un pionero del pensamiento decolonial a partir de su trabajo crítico de la racialización, que constituye en sí mismo una forma de resistencia desde el trabajo intelectual⁶⁷.

Fanon describe el fenómeno de la asimilación a partir de la alienación internalizada en las culturas colonizadas (mistificación), que sustenta en los efectos de este sistema, y que evalúa

⁶⁷ Cf. Restrepo, E., & Martínez, A. A. R. (2010). Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Popayán: Universidad del Cauca. En la genealogía y antecedentes de la colonialidad, estos autores señalan que: “En estas elaboraciones clásicas sobre el colonialismo, que preceden a los argumentos de la inflexión decolonial, el colonialismo no sólo tiene efectos en los colonizados, sino también en los colonizadores. El sujeto colonial no es sólo el colonizado; colonizador y colonizado son ambos sujetos coloniales, sujetos producidos en la situación colonial, que debe ser pensada no de forma aislada sino en su relacionalidad constitutiva. En otras palabras, el colonialismo debe ser examinado como una experiencia profundamente estructurante, para el colonizado ciertamente pero también para el colonizador. Además, se evidencia desde estas elaboraciones clásicas la desigualdad ontológica entre colonizadores y colonizados que constituye uno de los nodos desde los cuales la inflexión decolonial hablará de la colonialidad del ser”, p.46

desde la psiquiatría a partir del conjunto de comportamientos en el sujeto negro antillano, objeto de estudio de su caso. Fanon asegura que como resultado de unos esquemas de dominación, surge un complejo de inferioridad, en razón del cual el colonizado anhela la cultura del colonizador, y de esa forma asume los comportamientos, los usos y lengua de éste en busca del reconocimiento de su igualdad.

“El negro, en la medida en que se quede en su tierra, cumple más o menos el destino del pequeño blanco. Pero en cuanto vaya a Europa tendrá que repensar su suerte. Porque el negro en Francia, en su país, se sentirá diferente de los demás. Se dice muy pronto: el negro se inferioriza. La verdad es que se le inferioriza. El joven antillano es un francés llamado en todo momento a vivir con sus compatriotas blancos. Pero la familia antillana no tiene prácticamente ninguna relación con la estructura nacional, es decir, francesa, europea. El antillano debe entonces elegir entre su familia y la sociedad europea; dicho de otra forma, el individuo que asciende hacia la sociedad (la blanca, la civilizada) tiende a rechazar la familia (la negra, la salvaje) en el plano de los imaginarios...”⁶⁸

Sobre el idioma, Fanon insiste en que éste es una forma de ejercicio del poder sobre los colonizados que es mistificadora y a la luz de la cual se evalúa el grado de asimilación y con ello la valoración del sujeto. Por un lado está en el idioma y el acento francés para el caso de las sociedades producto de las colonias francesas en las Antillas, por el otro en el uso del lenguaje con las expresiones en las que puede reconocerse la alienación. Esto último a partir del estudio crítico de la novela de Mayotte Capecía, en la que una mujer antillana da cuenta de los valores de su sociedad y de la alienación en su experiencia personal. Sobre ello, Fanon comenta a Capecía:

“En lugar de descubrirse absolutamente negra, va a accidentalizar ese hecho. Se entera de que su abuela es blanca: «Yo me sentía orgullosa. Es cierto que no era la única que tenía sangre blanca, pero una abuela blanca es menos banal que un abuelo blanco. ¿Y mi madre era entonces una mestiza? No había ninguna duda mirando su tez pálida. Yo la veía más guapa que nunca, y más fina, y más

⁶⁸ Fanon, F. (2009). *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Akal p.138

distinguida.”⁶⁹

Fanon en esta crítica, acierta al identificar los momentos particulares en los que se da cuenta a través del lenguaje enmarcado en la experiencia de esta alienación, así como la alternativa a la inferiorización como una suerte de “blanqueo mágico”⁷⁰, sin embargo, no reconoce el valor que la obra tiene como posibilidad de dar cuenta de un momento histórico y unos valores sociales que sirvan como punto de partida al cuestionamiento de la sociedad de su momento.

Otras formas del lenguaje que explora en su análisis son las maneras de referirse a las personas negras sugiriendo una excepcionalidad en el reconocimiento social de éstas, cuando por ejemplo, Charles-André Julien, presenta en público a Aimé Césaire,

“«Un poeta negro agregado de universidad...». O también, sencillamente, el término de «gran poeta negro». En esas frases tan hechas y que parecen responder a una urgencia de buen sentido (porque, en fin, Aimé Césaire es negro y es poeta) hay una sutileza que se esconde, un nudo que persiste.”⁷¹

Primero que todo califica de negro al poeta y segundo señala la excepcionalidad de que un hombre negro sea un gran poeta, todo codificado bajo las sutilezas del lenguaje.⁷² Por todas estas razones para Fanon el sujeto colonial racializado se constituye en el condenado, el desposeído, aquel que al habersele saqueado, no puede ya dar nada. Es resultado de la relación de fuerzas del proyecto colonial que por un lado se sitúan en lo económico, pero que por sobretodo, se sitúan en

⁶⁹ Ibídem, p.68.

⁷⁰ Óp. Cit. p. 67 Es curioso que este término, tiene hoy su correspondencia con los productos de belleza aclarantes entre los cuales se encuentran algunos nombres como magia blanca, blanco rosado, blanco perfecto.

⁷¹ Ibídem, p.63.

⁷² Es importante destacar aquí otro elemento de lo que Fanon denomina una sutileza, y es esa carga de lo que más adelante Hall definirá como el racismo inferencial. Al respecto de este ejemplo Gil, aborda en este ensayo una aproximación contemporánea de esta reflexión en torno a *las representaciones mediáticas de las personas negras de clase media y alta en las páginas sociales*. GIL HERNÁNDEZ, Franklin. El ‘éxito negro’ y la ‘belleza negra’ en las páginas sociales. La Manzana de la Discordia, [S.L.], v. 5, n. 2, p. 25-44, mar. 2016. ISSN 2500-6738.

su sentir y en su pensamiento, es decir en su cuerpo. Así, el sujeto se ubica en la zona del no ser, que simultáneamente con las condiciones económicas, y sociales está herido en su interior:

“Desgarrado, disperso, confundido, condenado a ver disolverse una tras otra las verdades que ha elaborado, tiene que dejar de proyectar sobre el mundo una antinomia que le es coexistente. El negro es un hombre negro; es decir que, gracias a una serie de aberraciones afectivas, se ha instalado en el seno de un universo del que habrá que sacarlo.”⁷³

Así el propósito de su estudio es la posibilidad de desasimilación en la cultura como resistencia a la matriz colonial. Subvertir, en términos de Fanon, la desviación existencial y con ello la lógica por la cual el negro quiere ser blanco. Fanon de esta manera da cuenta de las múltiples afectaciones del colonialismo sobre los sujetos y los grupos. Expone en su tesis el problema de la racialidad como un resultado de la modernidad y sus procesos de colonización, simultáneamente advierte del riesgo de las reivindicaciones a través de la búsqueda de una identidad negra que supone el encasillamiento en unos arquetipos y jerarquías arbitrarias. Frente a ello considera que la reivindicación debe hacerse por la vía del reconocimiento de la dignidad del ser humano, no en nombre del color, ni de unas identidades fijas. Este planteamiento será retomado en los análisis de Hall, pues en su ensayo de 1992, *¿Qué es lo “negro” en la cultura popular negra?*⁷⁴, en el cual deconstruye los conceptos de lo popular y lo negro advirtiendo cómo aquello que se posiciona como auténtico y puro, puede ser resultado de la alienación y los estereotipos a partir de la acción mediática que construye ideología y utiliza las representaciones de lo negro que refuerzan la racialización.

⁷³ Fanon, F. (2009). *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Akal p.42

⁷⁴ Hall, S. (2014) 11. *¿Qué es lo “negro” en la cultura popular negra?* En Sin Garantías. Trayectoria y problemáticas en estudios culturales. Editorial Universidad del Cauca.

Fanon, cuarenta años antes que Hall, advierte el surgimiento de estos estereotipos a partir de las producciones audiovisuales, que además de fijar estas representaciones de lo negro, dan cuenta de un comportamiento caracterizado por la alienación, resultado de un complejo de inferioridad a partir de las formas de poder que operan sobre los grupos colonizados. El autor analiza estas representaciones en la producción cinematográfica de la época:

“La mayoría de las películas americanas que se doblan en Francia reproducen a negros tipo «negrito de la selva tropical»... En una de esas películas recientes, Tiburones de acero (1943), veíamos a un negro, que navegaba en un submarino, hablar la jerga más clásica posible. Ciertamente que además era un negro de arriba abajo, que marchaba al final de la cola, que temblaba ante el menor movimiento de cólera del contraamaestre y al que, finalmente, matan en el curso de la aventura.”⁷⁵

Lo particular es que sus observaciones realizadas a mediados del siglo XX, tienen una correspondencia con la realidad que aún vivimos, se encuentran vigentes y se extienden a los sujetos mestizos producto de las sociedades coloniales. En este sentido resulta importante establecer que, si bien Fanon trabaja un pensamiento situado y en una época particular, (“Siendo yo de origen antillano, mis observaciones y conclusiones sólo son válidas para las Antillas, al menos en lo que concierne al negro en su tierra.”⁷⁶), sus conclusiones pueden extenderse en el tiempo y en los grupos humanos resultado de sociedades instauradas bajo la Colonialidad.

Sus análisis se originan en la necesidad de comprender la psicología del colonialismo, y en su reflexión es visible la necesidad de la humanización de la existencia. Si bien como se ha mencionado anteriormente, su análisis parte desde una perspectiva psicológica, su producción intelectual cruza las disciplinas de la filosofía, la sociología, la economía y el estudio de la cultura en un enfoque afectivo que bien podría constituir un referente en el pensamiento de autores como Orlando Fals Borda o Humberto Maturana. Dice Fanon:

⁷⁵ Fanon, F. (2009). *Piel Negra , Máscaras Blancas* .Akal p. 60

⁷⁶ *Ibíd.* p. 47

“Si el debate no puede abrirse en el plano filosófico, es decir, abordar la exigencia fundamental de la realidad humana, consiento en reconducirlo al psicoanálisis, es decir, que verse sobre los «desajustes», en el sentido en el que decimos que un motor presenta desajustes. La conciencia es actividad de trascendencia, hay que saber también que esa trascendencia está obsesionada por el problema del amor y de la comprensión.”⁷⁷

El amor verdadero, real (querer para los otros lo que se postula para sí, cuando este postulado integra los valores permanentes de la realidad humana) que requiere la movilización de instancias psíquicas fundamentalmente liberadas de conflictos inconscientes.”⁷⁸

Esta motivación en su trabajo desde lo científico, se une a su postura política de apoyo a la guerra de liberación de Argelia, que Wallerstein comenta en el prefacio de *Piel Negra, Máscaras Blancas*, en el contexto de lo cual cita el ensayo de Fanon en el que afirma que la descolonización siempre es fenómeno violento⁷⁹. En lo que nos corresponde en el presente sobre su reflexión podemos decir que, más allá de las violencias físicas y la lucha armada, existe otra posibilidad de resistencia que podría interpretarse como violencia o mejor aún constituirse como un dispositivo de contra-violencia simbólica que desde las posibilidades de las prácticas artísticas, desarticule las lógicas coloniales y propicie el surgimiento de otras subjetividades. Fanon justamente nos invita en su reflexión a ese “hacer piel nueva”: “Por Europa, por nosotros mismos y por la humanidad hay que hacer piel nueva, desarrollar un pensamiento nuevo, tratar de poner en pie a un hombre nuevo”⁸⁰.

⁷⁷ Óp. Cit. p. 42.

⁷⁸ Ibídem .p.65

⁷⁹ Wallerstein, I. (2009) Leer a Fanón en el siglo XXI. En *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Akal p.31

⁸⁰ Ibídem. P.35

2.3 Racismo, identidad y estereotipos: Stuart Hall.



Figura 1⁸¹.

El ensayo **¿Qué es lo “negro” en la cultura popular negra?** Fue escrito por Stuart Hall y está fechado de 1992, el mismo año en que el artista Fred Wilson presenta su trabajo “Mining the Museum” en los Estados Unidos sobre la colección del Museo de la Asociación Histórica de Maryland, encargado de preservar la historia y la identidad. En su intervención sobre la colección del museo, Wilson hace evidente la permanencia de un pensamiento que desde la cultura, perpetúa la jerarquización racial con las lecturas de primitivo y civilizado. En este caso Wilson toma como punto de partida las maneras en que los objetos de las culturas procedentes de África son tratados museográficamente, para construir una idea de ese otro, composiciones recargadas sobre espacios saturados de color y de esta forma exotizados. En contraposición, los objetos procedentes de Inglaterra que dan cuenta de las “buenas costumbres”, son exhibidos de

⁸¹ Wilson F. (1992). Metal Work, Mining the Museum, Museo de la Asociación Histórica de Maryland. Recuperado de <http://www.bmoreart.com/2017/05/how-mining-the-museum-changed-the-art-world.html> el 11 de noviembre de 2017.

manera “limpia” en espacios muy blancos. Wilson transforma estas disposiciones y propone un nuevo guion curatorial, con base en una museografía que transforma el sentido original de las exhibiciones, para propiciar una reflexión sobre esta violencia simbólica, que a la vez deja abierta la pregunta en torno a las representaciones de lo negro y sus características.

Para contextualizar la época podemos señalar que en ese mismo año inician las discusiones suscitadas por la conmemoración del quinto centenario del “descubrimiento de América” que, para algunos países y grupos representaba “el descubrimiento”, con su consecuente mensaje de civilizado- civilizador, mientras que para otros grupos era importante señalar la fecha como 500 años de resistencia, en el reconocimiento de la invasión y el genocidio de los pueblos de América. Leopoldo Zea calificará el hecho como encubrimiento, señala que se trata de un doble ocultamiento, al realizarse el mestizaje únicamente a través de las mezclas de sangre y no de cultura, es decir, se califica de manera negativa la cultura del conquistado y se impone la del conquistador. De esta forma, aunque se encubre al otro, al diferente, sus fuerzas culturales siguen latentes y actuando para resistir. Leopoldo Zea marcó esta fecha como el momento de reflexión sobre su significado y las implicaciones de ese acontecimiento a lo largo de cinco siglos. Es la fecha de un reconocimiento, es decir, como dice Zea, es el momento “del auténtico descubrimiento de un mundo peculiar, formado por etnias y culturas diversas pero no encontradas.”⁸²

En 1992 frente a la discusión, las Naciones Unidas le dan el nombre de Encuentro de Dos Culturas y proclaman 1993 como Año Internacional de los Pueblos Indígenas y se da inicio a la Década Internacional de los pueblos indígenas (1995-2004). Es interesante también la importancia de la reflexión sobre lo sucedido, en algunos países se proclamó la celebración como *Día de la Resistencia Indígena*, mientras que en otros como el nuestro, aún se mantiene la denominación de *Día de la Raza* con toda su carga de civilizado y civilizador.

⁸² Jalif de Bertranou, Clara Alicia (1990) "Descubrimiento e identidad latinoamericana en Leopoldo Zea: En: CUYO, Vol. 7, t. 2, p. 277-285. Recuperado de: <http://bdigital.uncu.edu.ar/4062>, el 13/11/17.

El año de 1992 coincide también con la reafirmación por parte de las Naciones Unidas del Derecho a Gozar de su Propia Cultura⁸³, presente en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en particular de los Derechos de las Personas que Pertenecen a Minorías Nacionales, Étnicas, Religiosas o Lingüísticas. Un año antes en Colombia (el 4 de julio), se aprueba la constitución de 1991, que por primera vez reconoce la diversidad étnica y cultural de nuestro país. En Colombia en medio del gobierno del Presidente Gaviria, quien implementó el neoliberalismo, se concretó la implementación de la apertura económica y en Estados Unidos Bill Clinton ganó las elecciones y su gobierno emprendió acciones para la inclusión de las minorías con un enfoque empresarial como estrategia para fortalecer los indicadores económicos y simultáneamente reducir las tensiones sociales precedentes.

En este contexto de reconocimiento y, sobre todo, de búsqueda de identidades, Hall se pregunta por la representación de lo negro en la cultura popular negra en el momento particular del surgimiento de las políticas públicas para la diversidad en el contexto norteamericano. En este ensayo⁸⁴, clave en su pensamiento sobre el racismo, Hall examina las relaciones entre cultura y política, aborda el desarrollo de la política cultural (desde la diferencia para la igualdad), que sin embargo tiene en su reflexión un carácter ambiguo, entre un reconocimiento y el señalamiento de esta misma diferencia. Sitúa el centro de su análisis en lo que constituye por un lado lo popular y, por otro, la representación de lo negro, deconstruyendo estos conceptos para dar cuenta de la identidad como una identificación muchas veces fabricada a partir del surgimiento de ideologías que fabrican estereotipos, o de la identidad misma como deseo.

⁸³ La Declaración Universal de los Derechos Humanos establece el derecho de toda persona a participar en la cultura. Las personas que pertenecen a minorías étnicas, religiosas o lingüísticas tienen el derecho a gozar de su propia cultura, a profesar y practicar su propia religión y a emplear su propio idioma, en común con los demás miembros de su grupo, según el artículo 27 del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos. **Este derecho fue reafirmado en la Declaración sobre los Derechos de las Personas que Pertenecen a Minorías Nacionales, Étnicas, Religiosas o Lingüísticas adoptada por la ONU en 1992**, que proclama: "Los Estados protegerán la existencia y la identidad nacional o étnica, cultural, religiosa y lingüística de minorías dentro de sus respectivos territorios, y fomentarán las condiciones para la promoción de dicha identidad." (Art. 1) También exhorta a los Estados en el art. 4 a que adopten medidas que permitan a las personas que pertenecen a las minorías desarrollar su propia cultura. La Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural adoptada por la UNESCO en noviembre 2001 afirma en su artículo 5 que todas las personas tienen el derecho de expresarse y de crear y difundir sus obras en la lengua que desean, y particularmente en su lengua materna. Todas las personas tienen derecho a una educación que respete plenamente su identidad cultural y todas las personas tienen el derecho de conducir sus propias prácticas culturales, siempre que éstas respeten los derechos humanos y las libertades fundamentales". (Stavenhagen R. 2017). La diversidad Cultural en el Desarrollo de las Américas OEA. Recuperado de <http://www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub8.doc> el 9 de noviembre de 2017.

⁸⁴ Hall, S. (2014) 11. *¿Qué es lo "negro" en la cultura popular negra?* En Sin Garantías. Trayectoria y problemáticas en estudios culturales. Editorial Universidad del Cauca.

Resulta importante considerar el pensamiento de Hall, como un análisis situado en contexto en el que considera que no existen posiciones seguras ya que los fenómenos siempre obedecen a una tensión de fuerzas cambiantes y diversas en la misma línea de Gramsci, autor fundamental en su manera de aproximarse a la investigación. Así, su análisis parte de la identificación de las características del contexto y las particularidades que le permiten establecer una serie de relaciones para pensar la cultura, como una guerra de posiciones en la que son las estrategias culturales a partir de la identificación de la diferencia, las que pueden crear cambios en las disposiciones del poder.

Hall se apoya en West⁸⁵ para exponer las “tres coordenadas” que caracterizan el momento que vive.

1. El desplazamiento de los modelos europeos de alta cultura, es decir de la representación de Europa como único sujeto universal de cultura.
2. El surgimiento de Estados Unidos como potencia mundial y como centro de producción cultural y circulación global, que implica un desplazamiento hacia la cultura popular estadounidense y sus mecanismos tecnológicos de mediación de la imagen.
3. El surgimiento de la decolonización del Tercer mundo que él entiende en la línea del pensamiento de Fanon: “las luchas por los derechos civiles y la lucha por la decolonización de las mentes de los pueblos de la diáspora negra.”

A estas características Hall agrega, a su vez, unas “salvedades” que hacen de este período una oportunidad para pensar la cultura popular negra:

- A. La ambigüedad de las relaciones de Estados Unidos con sus propias jerarquías étnicas, dado que en su cultura popular, aunque aparentemente silenciadas, están permanentemente las referencias de la cultura popular negra americana.
- B. El postmodernismo que representa el punto de partida del cambio de enfoque de la cultura hacia lo popular, en relación con la importancia sobre aspectos de la vida

⁸⁵ Ibídem. p. 319.

cotidiana y el traslado a nuevos lugares y escenarios que permiten estudiar el campo de la cultura popular.

- C. La fascinación del postmodernismo con la diferencia, que permite preguntarse si esta postura no señala un tipo de diferencia que finalmente no indica una diferencia de ningún tipo. Lo anterior se puede explicar como la posibilidad de una manipulación de la marginalidad para convertirla en un factor productivo.
- D. El efecto de reacción derivado de lo anterior como resistencia a lo diferente y el intento de recuperación de la tradición, (historia, lengua y literatura), como pilares de las identidades nacionales y con ello el surgimiento de las xenofobias y racismos, como final de la dialéctica cultural.

En este sentido Hall propone el concepto de lucha por la hegemonía cultural, es decir, los cambios en la distribución de las relaciones de poder en la cultura, que dan como resultado cambios en la configuración de éste. En efecto, al señalar la diferencia, Hall describe cómo las estrategias culturales pueden transformar estas formas del poder. Hall nos muestra el escenario de fuerzas en tensión que supone la cultura, en la línea de lo propuesto por Gramsci, como hegemonía y contrahegemonía aplicado a los problemas de la racialización.

Hall llama además la atención sobre la carga positiva que genera el término popular⁸⁶, por las relaciones que establece con factores que contiene una carga de identificación en los sujetos, en el que lo popular estaría llamado a legitimar y reivindicar la autenticidad de las formas populares. Sin embargo, se evidencia cómo lo popular puede ser apropiado por las formas

⁸⁶ Gramsci, también se ocupó de la reflexión del término popular y su relación con el idioma, las relaciones sociales y las acepciones que de ello se derivan: “Hay que observar el hecho que en muchas lenguas, “nacional” y “popular” son sinónimos o casi (así es en ruso, o en alemán donde *volkisch* tiene un significado aún más íntimo, de raza, y también en las lenguas eslavas en general; en francés “nacional” implica un significado donde el término “popular” está más elaborado políticamente, porque está ligado al concepto de “soberanía”: soberanía nacional y soberanía popular tienen o han tenido igual valor). En Italia, el término “nacional” tiene un significado muy restringido ideológicamente y en ningún caso coincide con “popular”, porque en este país los intelectuales están alejados del pueblo, es decir, de la “nación”, y en cambio se encuentran ligados a una tradición de casta que no ha sido rota nunca por un fuerte movimiento político popular o nacional desde abajo” Gramsci, A. *Concepto de “nacional-popular”* recuperado de http://www.gramsci.org.ar/TOMO5/88_nac_pop_folletin.htm el 11 de noviembre de 2017.

dominantes y transformado en mercancía, haciendo que los contenidos y formas de representación puedan estar mediadas por el interés de ciertos grupos que lo retornan de esta manera, fortaleciendo procesos identitarios de lo que se considera como forma pura de una comunidad, pero que de esta manera se constituye en un tipo de recuperación anticipada de las formas populares⁸⁷. En esta misma línea la situación se aplica a la cultura popular negra lo cual hace que esta pueda ser vista como un espacio de identidad contradictorio: “Las formas en que la gente y las comunidades negras, y sus tradiciones, aparecen y son representadas en la cultura popular, son deformadas, incorporadas e inauténticas”⁸⁸

Hall denomina este efecto como esencialización, para señalar la atribución de identidades sobre la contraposición de lo que definen, en un sistema binario que no permite la multiplicidad de elementos que verdaderamente se mueven en esa relación de fuerzas. La esencialización sería en este orden de ideas, la base de la racialización. De esta manera el momento esencializante se caracteriza por naturalizar y deshistorizar la diferencia, confundiendo aquello que tiene origen en construcciones históricas y culturales con aquello que nos constituye biológicamente.

Esta esencialización se ejecuta principalmente a partir de los medios de comunicación, que tienen una gran responsabilidad en la perpetuación de la hegemonía y de la jerarquización racial a través de la producción de ideologías que crean posiciones de identificación, estereotipos y que de esta forma naturalizan las jerarquías raciales, sexuales, y de clase: “Los medios de comunicación crean para nosotros una definición de lo que es la raza...ayuda a clasificar el mundo en términos de categorías raciales”⁸⁹.

⁸⁷Como lo señalaría Debord al describir el concepto recuperación en la teoría situacionista para referirse a la apropiación del mercado de acciones que buscan contrarrestar los efectos del capitalismo. Así La recuperación en la teoría situacionista se trata de estrategias del sistema capitalista que recupera los esfuerzos de la contracultura y los apropian traduciéndose en producciones comerciales, que son vendidas con una carga simbólica aparente, pero en últimas expropiada. ("Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y de la acción de la tendencia situacionista internacional", 2016) *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y de la acción de la tendencia situacionista internacional*. (2016). *Sindominio.net*. Recuperado de <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm> [Diciembre 3 de 2016]

⁸⁸Hall, S. (2014) 11. *¿Qué es lo “negro” en la cultura popular negra?* En Sin Garantías. Trayectoria y problemáticas en estudios culturales. Editorial Universidad del Cauca.

⁸⁹Ibidem. p. 333

En relación con la industria del entretenimiento, como ejemplo de ello se señala la permanencia de estereotipos que de manera ambivalente recorren los imaginarios de lo primitivo y refuerzan la idea de raza y de los lugares y las capacidades de determinados sujetos en ese orden. Coincidiendo con Fanon, como se mencionó anteriormente, Hall enumera los más representativos estereotipos en las creaciones audiovisuales de su momento:

1. La figura del esclavo, ambivalente por su humildad y devoción, en su buen comportamiento asumiendo los modales del amo pero que repentinamente podría traicionar al amo siendo de esa manera un ser no digno de confianza.
2. El nativo, al que se atribuye una cierta nobleza primitiva, pero que sin embargo es un ser salvaje⁹⁰ que en manada puede súbitamente degollar, devorar al inocente (Blanco).
4. El payaso o comediante, que funciona como figura para la risa, en su persona misma o en lo que realiza. (La práctica Black Face, surgida en Estados Unidos, tiene en nuestro contexto un gran número de prácticas que recientemente han sido polemizadas e incluso se ha presionado a estos “comediantes” a retirar sus personajes de los medios.)⁹¹



Figura 2. ⁹²

⁹⁰ En marzo del presente año se deroga en Colombia la Ley 89 de 1890, que decía: “Por la cual se determina la manera como deben ser gobernados los salvajes que vayan reduciéndose a la vida civilizada”. <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/indigenas-no-pueden-ser-llamados-salvajes-articulo-684403>.

⁹¹ Los personajes soldado Micolta y su esposa Colombia, la caricatura “negra nieves” como empleada del servicio doméstico, entre otros. <https://www.elespectador.com/opinion/opinion/adios-soldado-micolta-columna-598859>.

Sobre lo anterior es necesaria la reflexión sobre el surgimiento de estos estereotipos en diferentes momentos de la historia que han tenido la capacidad de posicionarse sin desaparecer de los imaginarios. En América latina estos estereotipos que tuvieron su origen en el sistema de clasificación racial de las castas, subsisten hasta nuestros días, constituyéndose en indicadores del racismo, instalados en el lenguaje y en las prácticas cotidianas.

Figura 3⁹³.



Hall por ejemplo menciona cómo el estereotipo de la esclava sexual aún persiste y este tiene su equivalencia en el sistema de castas, en el que a las mujeres oscuras se les describía como amancebadas y lujuriosas, prejuicio que se mantiene hasta nuestros días en frases populares como “negra buena para la cama”, o las creencias sobre el desempeño sexual relacionados con la raza.

Aún hoy, donde aparentemente se ha discutido suficientemente el problema de la racialización, pueden encontrarse insultos que remiten a estos imaginarios, e incluso titulares de prensa en los medios de comunicación y reportajes que naturalizan y

que perpetúan estos estereotipos⁹⁴, así como las mismas reivindicaciones de este racismo encubierto que no hacen más sino reforzar el pensamiento colonial y sus prejuicios desde donde se piensa o como lo señala Hall en el reconocimiento de una diferencia que en realidad señala

⁹² Entrevista a Rosa Jaluf. Revista Hola. Diciembre de 2011. Recuperado de <http://larepublica.pe/espectaculos/595427-foto-de-revista-hola-cause-polemica-e-indignacion> [11 de noviembre de 2017].

⁹³ Portada de la revista SoHo. Marzo de 2012. Vol. 143. Recuperado de <http://www.soho.co/historias/articulo/mujeres-negras-elogio-de-la-mujer-negra-por-el-fotografo-pablo-garcia/26041> [11 de noviembre de 2017]

⁹⁴ Ver artículo de El País: <http://m.elpais.com.co/colombia/siete-mitos-alrededor-de-la-fogosidad-sexual-de-los-afro.html>.

esta misma diferencia. Las imágenes que se acompañan esta reflexión, figuras 2 y 3 hacen referencia a la aparición de una entrevista en la revista española *Hola*, en diciembre 2011, donde se hace posar a las empleadas con charoles en el fondo de la fotografía, como objetos de decoración. La fotografía propone destacar con ese elemento la clase y la distinción de las mujeres blancas retratadas en el primer plano, reproduciendo imaginarios coloniales. Seguidamente la revista *SOHO*, se propone la reivindicación de la situación discriminante de las mujeres negras con lo cual lanza la portada “*Elogio de la Mujer Negra*”, donde posan desnudas varias modelos y en el fondo se hace uso de dos mujeres blancas con charoles. Su reivindicación, lejos de constituirse en un reconocimiento o elogio, refuerza los imaginarios procedentes de las castas coloniales y cosifica a otras mujeres.

En el momento de su aparición 2012, algunos críticos del campo del arte colombiano reseñaron lo ocurrido, como es el caso de Ricardo Arcos en *Vistazos Críticos*⁹⁵ y Claudia Salamanca en *Esfera Pública*⁹⁶. Ambos coincidían en la cosificación, exotización y permanencia del estereotipo sexualizante sobre las mujeres negras.

En relación con lo anterior, Hall⁹⁷ identifica dos tipos de racismo dentro de las ideologías racistas que hacen que los sujetos realicen afirmaciones como propias, pero que en realidad corresponden a su inscripción en ellas. Estos tipos de racismo son:

1. Racismo palpable: este implica las posturas o el cubrimiento de políticas u opiniones abiertamente racistas.
2. Racismo Inferencial: Este implica las representaciones aparentemente naturalizadas de eventos o situaciones relacionados con la raza que tienen inscritas premisas y propuestas racistas en una serie de presupuestos incuestionados.

⁹⁵ Arcos, R. (2012) Vistazo Crítico 103: arte, cultura y política: lo negro y el racismo en Colombia. Blog *Vistazos Críticos* del curador Ricardo Arcos Palma Recuperado de <http://criticosvistazos.blogspot.com.co/2012/03/vistazo-critico-103-arte-cultura-y.html> [11 de noviembre de 2017]

⁹⁶ Salamanca, C (2012). *Esfera Pública Cerrando la Edición de Marzo: Soho y Hola*, Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/que-tan-racistas-somos-los-colombianos/> [11 de noviembre de 2017]

⁹⁷ Hall, S. (2014) *Sin Garantías. Trayectoria y problemáticas en estudios culturales*. Editorial Universidad del Cauca. p. 333.

Sobre el primer tipo de racismo trabajan los organismos del estado a partir de la creación de leyes. En nuestro contexto un ejemplo lo constituye, la ley antidiscriminación, sin embargo, a pesar de la existencia de éstas normas, las representaciones construídas históricamente y transmitidas socialmente, incluso en el seno familiar, se reproducen sin cuestionamiento. Lo anterior nos remite al segundo concepto, el racismo inferencial que supone una oportunidad para las prácticas artísticas en tanto estas pueden hacer visibles estas construcciones culturales incuestionadas.

El autor finalmente nos alerta sobre las formas de operación de las ideologías que proponen naturalizar las representaciones y pueden devolver contenidos expropiados e inauténticos. De acuerdo con ello la noción de identidad se hace compleja e incluso peligrosa cuando se recurre a representaciones consideradas puras en este caso de lo popular y/o lo negro. Como lo vimos con Gramsci, las ideologías pueden contribuir a lo hegemónico o por el contrario subvertir ese orden en acciones de contracultura. De esta manera su visión de la identidad como un lugar móvil, coincide con Fanon quien propone construir las reivindicaciones desde lo humano y no desde lo negro. Se abre aquí la pregunta por la identidad, lo cual supone un reconocimiento, una desidentificación y un deseo para construir entonces esa nueva piel a la que invita Fanon.

2.4 Micropolítica y Procesos de subjetivación:

Siguiendo lo propuesto por Foucault, la resistencia puede estar orientada a la subjetivación de sí mismo, de un grupo o colectivo. Las condiciones de este proceso son las siguientes:

- El sujeto se permite identificar las formas y mecanismos de control en los cuales está inscrito.
- Construye formas de resistencia a los regímenes de verdad, discursos y mecanismos de inscripción.
- Como resultado de lo anterior, crea las formas de identificación con un nuevo modelo posible.

Para Quijano, los procesos de subjetivación se crean en el contexto a partir de una historia de conflictos, como construcciones culturales derivadas de esta experiencia y traducidas a una identificación que se orienta a la articulación de lo particular hacia una afirmación de lo colectivo que comienza a operar en las relaciones sociales y sus múltiples implicaciones⁹⁸.

Guattari por su parte relaciona la subjetivación con la singularización como un proceso de “auto modelado” que a su vez conduce hacia la autonomía⁹⁹. Lo anterior se hace posible en lo que el autor denomina una revolución molecular que ocurre cuando el sujeto identifica los elementos de su situación y a partir de ello decide construir sus propias referencias para crear así procesos de des-sujeción que constituyen a su vez procesos de creación en la búsqueda de esa autonomía¹⁰⁰.

En relación con ello la búsqueda de la autonomía y la constitución de un proceso de subjetivación estaría relacionada con el concepto de la emancipación en Rancière “como el desmantelamiento de la vieja división de lo visible, lo pensable y lo factible”¹⁰¹, por medio de lo cual un sujeto colectivo se reconoce, se autodefine y de esta manera se empodera, emancipándose de aquellos elementos que constituían una identidad fija y establecida desde el entramado de las relaciones de poder.

⁹⁸ Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014) *Cuestiones y horizontes*. CLACSO. p.314

⁹⁹ Guattari advierte la necesidad de identificar el término singularización con el automodelado hacia la construcción de una autonomía en individuos o grupos que cuestionan las mutaciones de la subjetividad y que se distingue por completo de la individualidad la cual es resultado de la alienación. “los procesos de singularización —en el sentido en el que empleo ese término— no tienen nada que ver con la individualidad. Por el contrario: *la individualidad es un efecto de la alienación* de aquellos procesos.” Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica*. Traficantes de Sueños. p. 164.

¹⁰⁰ Ibídem. p. 61

¹⁰¹ Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Manantial. p. 25.

Guattari influenciado por el vocabulario de las ciencias y en particular por la química, define dos conceptos: revolución molar y revolución molecular para distinguir dos esferas de actuación en las dinámicas del poder que se imbrican en los procesos de las luchas sociales en tanto “Lo molecular, como proceso, puede nacer en lo macro. Lo molar puede instaurarse en lo micro”¹⁰².

Para el autor lo molar se sitúa en “el nivel de las diferencias sociales más amplias...el nivel de la política de la constitución de las grandes identidades”¹⁰³ identificándose con lo macro político siempre en relación con lo micro político. Lo molecular se encuentra en la esfera de lo micropolítico, que se identifica con los individuos y los grupos pertinentes a determinada relación de fuerzas, pero que nunca pueden disociarse de la esfera de lo molar de la cual hacen parte¹⁰⁴. En este sentido concluye que la importancia de lo micropolítico es la oportunidad que supone desde los individuos y pequeños grupos para pensar en sus propias dinámicas de reproducción de estos modelos y subjetividades impuestas. Es decir, su capacidad para cuestionar si desde lo molecular se subvierten o por el contrario se reproducen los modos de subjetivación dominantes. De esta forma, con la observación sobre lo micro en relación con lo macro como fuerzas que actúan de manera simultánea se rompen las dinámicas dualistas de malo, bueno, correcto e incorrecto; reconociendo así la dificultad de la coherencia con los objetivos de emancipación de determinados órdenes en nuestras propias creencias y acciones. Lo anterior, en relación con la programación que se ejerce sobre los sujetos por los equipamientos colectivos de los cuales hacen parte las políticas dirigidas a las poblaciones como los sistemas de salud y los medios entre otros, que, como lo señala Guattari son los responsables de la construcción de la subjetividad. “Por medio de aquello que llamo «función general de

¹⁰² Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica*. Traficantes de Sueños. p. 150

¹⁰³ Ibidem. p. 149.

¹⁰⁴ Ibidem. p. 154.

equipamientos colectivos»,... que teledirigen, codifican, prácticamente, las conductas, los comportamientos, las actitudes, los sistemas de valor.»¹⁰⁵

Por eso para Guattari, los cambios en la subjetividad son centrales y por lo tanto se hace necesario reconocer la incidencia de lo micropolítico en todos los ámbitos de la vida cotidiana para cuestionarlos desde allí. Y dice

*“la cuestión es justamente la de colocar la micropolítica en todas partes —en nuestras relaciones estereotipadas de la vida personal, de la vida conyugal, de la vida amorosa y de la vida profesional, en las cuales todo es guiado por códigos. Se trata de hacer entrar en todos esos campos un nuevo tipo de pragmática: un nuevo tipo de análisis que corresponda de hecho a un nuevo tipo de política. En la actualidad, cualquier problema importante, incluso a nivel internacional, está fundamentalmente vinculado a las mutaciones de la subjetividad en los diferentes niveles micropolíticos.”*¹⁰⁶

Los sistemas que pueden cuestionar estas mutaciones y los obstáculos para estas transformaciones están situados en el nivel de las revoluciones moleculares, constituidas por grupos e individuos que cuestionan el sistema en cuanto este afecta la producción de subjetividad. Para Guattari, estas formas de organización desde lo molecular revisten una gran importancia en posibilidad de la transformación de nuestras formas de vida y de la des-sujeción a los modelos dominantes impuestos desde la lógica del capitalismo y constituyen sin duda una oportunidad para quienes desde las prácticas artísticas pueden cuestionar y crear nuevas formas de ver nuestras relaciones con el cuerpo y las formas de relación que esto implica.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Ibidem p. 150.

¹⁰⁶ Ibidem p. 157

¹⁰⁷ Guattari afirma que desde los fenómenos de la revolución molecular se puede transformar la vida personal. “podremos sin duda esforzarnos por transformar nuestra vida personal (por ejemplo, la relación con el cuerpo, el tiempo, la música, el cosmos, el sexo, el medio ambiente), y hasta organizarnos en grupos de convivencia para salir de los modelos dominantes. Todo eso me parece esencial para escapar a los sistemas modelizantes de la subjetividad capitalística. Y sin duda eso puede ir muy lejos.” Ibidem. p. 164.

Capítulo 3. Estética y Política: Las prácticas artísticas como procesos de resistencia

3.1 El reparto de lo sensible y las relaciones entre estética y política.

A continuación se abordarán definiciones de los conceptos desarrollados por Rancière en la relación estética- política, sobre ello trabajaremos para establecer relaciones en torno a las formas de organización social, las construcciones culturales mediadas por relaciones de poder y la posibilidad de las prácticas artísticas en cuanto procesos de resistencia.

A Rancière le interesa comprender cómo se establecen unas formas de organizar políticamente la sociedad en un concepto que él define como “División o reparto de lo sensible: la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos”.¹⁰⁸ Con ello el autor comprende esta organización como una estructura que determina de los lugares y posibilidades de los sujetos y que opone el presupuesto de la capacidad al de la incapacidad, que se da bajo éste sistema con lo que determina a partir de sus capacidades e incapacidades, lugares y roles específicos. Se trata de un escenario que configura una desigualdad de condiciones de los sujetos.

Define a su vez la división policial en la que esta forma de organización y definición de las capacidades y los lugares de los sujetos, se presenta de manera fija y sin lugar a discusión: “División policial de lo sensible, la existencia de una relación armoniosa entre ocupación y equipamiento. Comunidad en la que cada uno está en su sitio, en su clase, dotado del equipamiento sensible e intelectual que conviene a ese sitio.”¹⁰⁹ Es decir, de acuerdo con la anterior definición, existe la instauración de un orden determinado que da un lugar y unas capacidades específicas a cada sujeto, con lo cual se construye un modelo de sociedad donde cada uno ocupa un lugar asignado, ejerce determinadas funciones y hace o no hace, según corresponda a estas disposiciones. A esta lógica de organización Rancière la denomina Policía,

¹⁰⁸ Rancière, J. (2010) *Espectador emancipado*. Manantial. p. 15.

¹⁰⁹ Ibidem. p. 46.

“La esencia de la policía consiste en ser en sí misma una división de lo sensible caracterizada por la ausencia de vacío y de suplemento: en ella la sociedad consiste en grupos dedicados a modos de hacer específicos, en lugares donde estas ocupaciones se ejercen, en modos de ser correspondientes a estas ocupaciones y a estos lugares. En esta adecuación de las funciones, de los lugares y de las maneras de ser, no hay lugar para ningún litigio sobre los datos.”¹¹⁰

Así para Rancière la política existe en cuanto se puede transformar el orden de lo sensible¹¹¹, es decir, en cuanto estas disposiciones puedan ser intervenidas “no hay política si no se franquean los límites que el orden que llamo policía determina como límites de lo posible”¹¹², es en este punto es donde reside la relación entre política y resistencia, como la posibilidad de oponer resistencia a las condiciones que ese orden plantea o movilizar acciones transformadoras de estas relaciones. Rancière¹¹³ define las prácticas artísticas como maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad. Así podríamos entender que éstas pueden asumirse desde varias perspectivas: en el caso de aquellos dispositivos formales en obras de carácter objetual, conceptual o procesos de desmaterialización que devienen en interacción, participación, diálogos y relaciones, hasta las acciones, situaciones o prácticas que desde el campo de las artes se vinculan con otros saberes y disciplinas alrededor de ciertas búsquedas, para dar lugar a formas de visibilidad en un contexto determinado e interpelar la designación de los lugares y/o la asignación de capacidades de un determinado sistema social.

Lo anterior nos permite pensar en las posibilidades de éstas en el marco de los procesos de organización social y las construcciones culturales que se derivan de ello (como divisiones o repartos de lo sensible), y las prácticas artísticas inscritas en lógicas que permiten instalar el disenso como detonante de relaciones y procesos dirigidos a hacer visibles los esquemas de esa división de lo sensible, para actuar críticamente al interior de ese mismo sistema.

¹¹⁰ Rancière, J. Sobre políticas estéticas (Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005 p.52

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Rancière, J. (2011) *El tiempo de la igualdad*. Herder. p. 77

¹¹³ Rancière, J. (2009) *El reparto de lo sensible*. LOM. p. 10-11

Para definirlo con mayor claridad, podemos identificar las posibilidades de resistir desde diferentes perspectivas. Por un lado, frente a las imposiciones de determinados órdenes y localización de los sujetos en la sociedad establecidas desde el estado y, por otra parte, a ciertos órdenes establecidos por la tradición o las construcciones culturales que delimitan nuestras acciones incluso en la vida cotidiana. En este sentido podemos considerar las prácticas artísticas como actividades humanas que se sitúan en diferentes ámbitos de acción, instalándose justo allí donde es necesaria una nueva asignación de sentido, frente a estas maneras de organización colectiva y se sus implicaciones sobre la vida.

García Canclini¹¹⁴ se refiere a propósito de la importancia de las prácticas artísticas en la resistencia hoy, de la siguiente manera: “No es una cuestión menor que en la redefinición actual de la resistencia social y política las acciones significativas se asemejen a lo que denominamos llamando prácticas artísticas. En vez de situar la resistencia y lo alternativo en relatos políticos globales, los acotamos a horizontes abarcables. Aun quienes se preocupan por las megaestructuras y las concentraciones monopólicas de poder -más vigentes que nunca-, tienen que hacerse cargo de dilemas habituales del arte: trabajar en las borrosas fronteras entre lo real y lo ilusorio, entre la transgresión y la formación de nuevos sentidos”.

De esta manera puede concluirse que es posible una resistencia en las prácticas artísticas, en tanto que éstas tienen la capacidad particular de actuar desde lo simbólico para construir, transformar y asignar nuevos sentidos, incidiendo en las lecturas, elaboración y reconfiguración de los modelos de realidad en los que vivimos. Desde esta perspectiva y en relación con las definiciones propuestas por Rancière, estas prácticas son entonces agenciadoras de la política y constituyen ellas mismas la acción sobre lo político.

3.1.1 Regímenes del arte y prácticas artísticas: la resistencia en las maneras de hacer

Jacques Rancière, así como otros teóricos del arte, han señalado los cambios en las maneras de hacer y de definir en cada momento lo que corresponde al arte. Su función, sus alcances y

¹¹⁴ García Canclini, (2010) *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de resistencia?* Estudios Visuales, Retóricas De La Resistencia-CENDEAC, 7, 36. Recuperado de <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm> p. 36

subordinaciones históricas, así como la concepción misma del artista o creador y sus públicos o espectadores o co-creadores.

Las artes plásticas han centrado por muchos años su interés en la creación de tipo objetual. Con los cambios en las dinámicas sociales y el advenimiento de diferentes tecnologías en el campo de lo visual nos hemos desplazado de aquellas creaciones que hacen referencia estrictamente a las bellas artes y lo disciplinar como el dibujo, el grabado, la pintura o la escultura, para centrarnos en otras nuevas maneras de producción de imágenes, contenidos y experiencias.

Si bien los formatos han cambiado, en algunos casos, los procesos de circulación de la obra de arte (concepto que también se ha transformado), la sitúan en la esfera de lo objetual, como un bien de consumo. Incluso hasta los más innovadores lugares de la práctica artística como son el performance o el arte sonoro, suponen un registro que deviene en una imagen adquirible o en un bien coleccionable, con lo cual se pone en cuestión la posibilidad de la resistencia a determinados órdenes.

Lo anterior supone la necesidad de ubicar el lugar de la resistencia, ya que una vez que las prácticas son asimilables por los circuitos o ingresan a las dinámicas del mercado del arte, existe el peligro de su asimilación y pérdida de su efecto estético-político. De esta manera, a la luz de las vertiginosas dinámicas que el campo del arte nos propone (que exige por un lado procesos de creación que puedan enmarcarse en determinadas temáticas designadas por curadores y salones, y por otra parte una veloz, abundante y novedosa producción en corto tiempo), se hace necesario reflexionar sobre estos procesos de creación y analizar la manera en que se plantean estas dinámicas que muchas veces reducen la esfera de acción posible para aquellas prácticas que pretenden interrogar aspectos fundamentales de las maneras en que vivimos.

Para localizar estos marcos de acción describiremos los diferentes regímenes expuestos por Rancière en sus libros *el Reparto de lo Sensible*¹¹⁵ y *Sobre políticas Estéticas*¹¹⁶. Rancière parte del concepto de las prácticas estéticas como “formas de visibilidad de prácticas del arte, del lugar

¹¹⁵ Rancière, J., & Durán, C. (2009). *El reparto de lo sensible* (1st ed.). Santiago de Chile: LOM Ediciones.

¹¹⁶ Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas* (1st ed.). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

que ocupan y de lo que hacen a la mirada de lo común”¹¹⁷. Este aspecto de lo común está relacionado a su vez con la política en cuya base identifica una estética. Como se mencionó anteriormente la función de las prácticas artísticas tiene que ver con la intervención sobre las maneras de hacer, las relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad que relaciona necesariamente con la política en cuanto a sus efectos sobre el ámbito de lo común¹¹⁸. Es decir como una actividad que no puede desligarse de su ejercicio en el ámbito social y que definitivamente genera cambios que afectan las maneras de ver y por lo tanto de cuestionarse en el marco de una cierta organización.

En este sentido, Rancière describe diferentes regímenes de identificación en su relación con la función de la obra en diversos momentos, que a su vez están relacionados con momentos históricos. Estos regímenes nos permiten ver cómo surge otro tipo de resistencia en relación con la función misma del arte que se determina en cada uno. De un arte sometido a formas de organización social relacionadas con las monarquías y las formas de poder religioso, a un arte donde prima la expresión mediada por unas maneras o cánones donde quien produce la obra de arte es únicamente el artista, a un régimen estético que abre las posibilidades de participación y de creación. Los tres regímenes son: régimen ético de las imágenes, régimen representativo de las artes, y por último el régimen estético.

3.1.2 Regímenes de identificación del arte en Rancière

Para entender la potencia de resistencia que supone la práctica artística, resulta fundamental esta identificación propuesta por Rancière en la que se comprende claramente cómo se vinculan política y estética.

Los regímenes enunciados están relacionados con aquello que constituye la función del arte y las posibilidades en las maneras de crear para cada momento. Así surgirán determinados regímenes dominantes que a su vez posibilitan la subversión a estos modelos, instaurando procesos de resistencia en los modos de hacer en las maneras de circular y en quien puede o no participar entre otros.

¹¹⁷ Rancière & Durán, (2009) *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones. p.10

¹¹⁸ Ibidem. p. 11.

Rancière afirmará que las artes tienen la posibilidad de moverse en contextos de la política en cuanto a lo que tienen en común con sus posibles efectos, la dominación o la emancipación: *posiciones y movimientos de los cuerpos, funciones de la palabra y reparticiones tanto de lo visible como de lo invisible*¹¹⁹.

Así en relación con el arte este autor definirá fundamentalmente los tres regímenes de identificación:

1. El régimen ético de las imágenes: En este régimen el arte se encuentra sometido a la pregunta por la imagen misma. Se interroga el origen de la imagen y con ello su contenido de verdad, su destino, usos y efectos. En este sentido existe una relación con la divinidad y la pregunta por quién puede o no producir esta imagen, así como por los significados particulares que le atañen a la imagen y los efectos de control sobre la comunidad.
2. Del anterior se deriva el siguiente régimen poético o representativo de las imágenes, relacionado con la *poiesis* y la *mimesis*. En este momento las imitaciones serán reconocidas como pertenecientes propiamente a un arte y apreciadas o no a partir de ciertos cánones. Esta etapa establecerá sus propios criterios de hacer bien y apreciar lo realizado bajo la denominación de las Bellas Artes. Aparece aquí un régimen de visibilidad de las artes que por un lado otorga autonomía a las artes y que por otro organiza las maneras de hacer con las ocupaciones. Lo anterior se articula a la primacía de unas maneras de hacer o géneros según la dignidad de los temas que son legitimados y que guardan relación con una visión jerárquica de la sociedad. “Ésta entra en una relación de analogía global con una jerarquía global de ocupaciones políticas y sociales: el primado representativo de la acción sobre los caracteres o de la narración sobre la descripción, la jerarquía de géneros según la dignidad de sus temas, y el primado mismo del arte de la palabra, de la palabra en acto, entran en analogía con toda una visión jerárquica de la comunidad.”¹²⁰
3. Régimen estético: Ocurre en este caso que “el anónimo se ha vuelto un sujeto de arte y que su registro puede ser arte”¹²¹. Se identifica el arte con ese registro del anónimo donde a partir de la singularidad de un individuo cualquiera pueden leerse los rasgos y hábitos de una época. Por otra parte desliga de toda regla y jerarquía. “El régimen estético de las artes deshace esta correlación entre tema y modo de representación”¹²²

¹¹⁹ Ibidem. 19.

¹²⁰ Ibidem. p. 24.

¹²¹ Ibidem. p. 38.

¹²² Ibidem. p. 39

“La identificación del arte ya no se hace por una distinción en el seno de las maneras de hacer sino por la distinción de un modo de ser sensible propio de los productos del arte. La palabra estética no remite ni a una teoría de la sensibilidad, ni del gusto ni del placer de los aficionados al arte. Remite propiamente al modo de ser específico de lo que pertenece al arte, al modo de ser de sus objetos. En el régimen estético de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible.”¹²³

En este nuevo régimen la diferencia radica en la ruptura del reconocimiento de unos ciertos cánones, a partir de los cuáles distinguir las buenas maneras de hacer o de quien puede producirlas según su ocupación, característicos del régimen representativo. Éste nuevo régimen estético constituye en sí mismo una manera de resistencia a la determinación de los lugares asignados y las capacidades de los sujetos de enunciación, lo que para Rancière será fundamental como una nueva forma de ver la política en la medida en que se da voz a aquellos que no la tienen y genera una redistribución de las capacidades de ocuparse o no, de los asuntos comunes.

En este sentido, para Rancière la política se define como “actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes, que rompe el orden de la policía. Es una “ruptura en la distribución de los espacios y de las competencias e incompetencias”¹²⁴ La Política fundamental en esta reflexión sobre las posibilidades de resistencia para el autor permite una “reconfiguración de la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. Este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política”¹²⁵.

Es así como este nuevo régimen incorpora en sí mismo esta posibilidad de cambio a partir de esa movilidad en la división de lo sensible. Anuncia así una emancipación de los cánones aceptados y de quien puede decir o no, de las capacidades y de las formas de hacer y su visibilidad. Se observa aquí la posibilidad que el cambio de régimen se incorpora en la participación de quien puede crear. Esto nos abre la posibilidad para definir otro tipo de construcciones en lo artístico que incorporan comunidades y formas de relaciones que trascienden lo estrictamente objetual. En este punto la referencia a la definición del régimen estético de las artes cobra una gran

¹²³ Ibidem. p. 25

¹²⁴ Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas* (1st ed.). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. p.15

¹²⁵ Ibidem. p. 15

importancia: “el anónimo se ha vuelto un sujeto de arte y que su registro puede ser arte (...) Que el anónimo sea no solamente susceptible de arte, sino portador de una belleza específica, eso es lo que propiamente caracteriza al régimen estético de las artes”¹²⁶.

Rancière explica cómo este régimen funda la autonomía del arte deslindándose de las necesidades de una práctica mimética y de un tema y estableciendo un escenario más igualitario respecto a otras prácticas y ocupaciones: “propiamente identifica el arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes. Pero lo realiza haciendo estallar en pedazos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte de otras maneras de hacer y separaba sus reglas del orden de ocupaciones sociales”¹²⁷.

En referencia a ello la Documenta de Kassel de 1972 es un claro ejemplo de un momento de visibilidad de estas nuevas maneras de hacer y de la salida de los cánones tradicionales para situarse en prácticas que articulaban otras disciplinas. A continuación se describen los procesos de artistas participantes de la Documenta que se caracterizaron por generar cambios en las formas de comprender el arte desde su perspectiva objetual a la acción artística.

En el caso de Joseph Beuys¹²⁸ artista alemán que se destaca por redefinir las formas del arte y sus alcances instala una ruptura en las maneras de producir obra y la hibridación de medios, redefiniendo la acción y el lugar del arte. Beuys vincula la vida con el arte llevándola hasta la política. Su obra incidió en el cambio de mirada hacia la educación tradicional, donde se privilegiaban unas determinadas maneras de educación desde las artes que hoy en día se materializan en diferentes sistemas. Su concepto de escultura social, proponía transformaciones sociales revolucionarias para su época. Su práctica, un poco críptica, requería de ciertas referencias que exigían un esfuerzo del espectador para comprender aquello que se pretendía.

¹²⁶ Rancière, J., & Durán, C. (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones. p. 38.

¹²⁷ Ibidem. p. 26.

¹²⁸ Trilnick, C. 2017 en esta página se referencian algunas de las más importantes producciones de Beuys. <http://proyectoidis.org/joseph-beuys/>.

“Beuys encontraba la necesidad de redefinir por completo al arte mismo y su marco de acción. La definición extendida del arte, es decir, la plástica social y/o la formación de individuos capaces de autodeterminarse era para Beuys su labor crística y artística. La rosa es signo de inspiración. Es allí a dónde apuntaba Beuys con su famosa máxima: “cada persona es un artista”. La definición extendida del arte de Beuys realizaba por completo la ecuación que surge con el romanticismo y atraviesa todas las vanguardias: Arte = Vida. El trabajo de taller de ninguna manera es abandonado, pero a la “Obra Artística” se suman la labor ecológica, la acción política, la militancia anti-bélica, la transformación social, la actividad docente. Todo ello pasa a formar parte de una misma obra sin fisuras internas o líneas que dividan una cosa de otra.”¹²⁹

Simultáneamente en Latinoamérica se destacan las prácticas artísticas de Lygia Clark y Hélio Oiticica, artistas brasileiros que trabajan a partir de lo experimental e implican procesos de desmaterialización, situándose alrededor de prácticas de relaciones donde el espectador es un participante y transforma la obra a partir de su propia vivencia. En este mismo año se organizan los Encuentros de Pamplona 1972 que conectaban con la Documenta 5 de Kassel y la XXXVI Bienal de Venecia, en la que se incluyeron los trabajos de carácter experimental de Oiticica, particularmente los *Parangolés*, en los que la experiencia era vital para el acontecer de la obra. De hecho Oiticica aborda el proceso de creación como una experimentación en la que los materiales y los conceptos se imbrican para crear experiencias y acontecimientos en una práctica situada¹³⁰.

En este contexto y cada vez más al transformarse el rol de espectador de una mirada exclusivamente contemplativa a una más activa y participativa, los artistas abordan procesos de creación que involucran diferentes disciplinas, como por ejemplo la sociología y la investigación en ciencias sociales en el caso de Hans Haacke¹³¹, quien en 1970 participa de la primera exposición de arte conceptual en un Museo de Estados Unidos, en la que realiza una encuesta entre los asistentes, con la pregunta, “¿El hecho de que el gobernador Rockefeller no haya denunciado la política de Indochina del presidente Nixon es una razón para que usted no vote por

¹²⁹ Salón Arcano. (2016). Galería de Arte Hermético, Nuestro propósito es gestar la exhibición de obras que niegan la existencia de un límite divisorio entre el arte y la filosofía hermética, así como incitar a la reflexión sobre las mismas y promover el diálogo entre artistas y audiencia. Recuperado el 3 Diciembre de 2016, de <http://salonarcano.com.ar/galeria/contenidos/literatura/ensayos/beuys/Beuys.html>

¹³⁰ Oiticica, H. (2013) Materialismos. Manantial p.35

¹³¹ Haacke H. (1970) arte conceptual - instalación <https://www.wikiart.org/en/hans-haacke/moma-poll-1970>.

él en noviembre?”. Los asistentes deberían instalar sus votos en dos urnas diferentes según la respuesta, la mayoría votaron sí. Es definitivo en este trabajo el mecanismo de inserción dentro de las instituciones para hacer críticas desde adentro. En el caso de Rockefeller este era parte de la junta directiva del MOMA, donde se ejecutaba la obra. Igualmente otros desarrollos como la escultura en el campo expandido en el caso de Smithson y el performance y el arte de acción, son categorías que requieren de una aproximación diferente a la de los esquemas de apreciación del arte moderno en tanto estas se han liberado de los cánones propios de las bellas artes y ahora responden a una autonomía propia que implica la acción participativa del espectador.

En este sentido muchas prácticas de la actualidad aprovechan plataformas de circulación que le permiten conectar con el espectador, por ejemplo el espacio público o el uso de internet, espacios no convencionales, investigaciones o prácticas que se instalan en la cotidianidad o en determinadas comunidades, prácticas de apropiación y libre circulación, otras prácticas inscritas en la economía colaborativa que se localizan por fuera del mercado tradicional y que necesariamente conservan por un lado su libertad creadora y por otro la capacidad para afectar al sujeto lo cual ya podría pensarse como un tipo de resistencia.

De esta manera las prácticas artísticas de nuestro momento se esfuerzan en generar estas operaciones disensuales a través de una multiplicidad de dispositivos que siempre obedecen a las lógicas del contexto y sus relaciones de poder para poner de manifiesto eso que se quiere hacer visible y como lo dice Antonio Caro¹³² incomodar, punzar y sacudir al espectador. A partir de lo cual es el espectador quien experimenta a través de sus sentidos y elabora algo que configura también la obra misma, como una continuación de la experiencia, en palabras de Oiticica: “Parangolé representa la propuesta ambiental que se ha desarrollado hasta el momento; en un principio utilizaba este término para designar una serie de obras-capas, estandarte y carpas- en las cuales formulé, por primera vez, la teoría que luego desembocaría en lo que yo llamo “antiarte”. Parangolé es la vuelta a un estado no intelectual de la creación y atiende a un sentido

¹³² Caro, A (2011) en una entrevista concedida a la revista Mefisto, Caro define arte conceptual como: a mi modo de ver -una visión básica digamos, casi intuitiva y no por ello ligera-, es una punta de lanza amenazándote el costado, una punción incómoda que te genera reacciones, llamando la atención sobre asuntos fundamentales que están ahí, a la vista de todos y nadie ve ni quiere ver.

de participación colectiva específicamente brasileño: sólo podría haber sido inventado aquí.” (entrevista del año 66 en *Materialismos*)¹³³.

De esta manera podemos comprender cómo las prácticas artísticas, a través de diferentes dispositivos, constituyen acciones de resistencia relacionadas con la posibilidad de crear nuevas maneras de hacer y visibilizar, es decir de ver, pensar y sentir de manera diferente las representaciones que hemos construido o incluso incidir en la producción de nuevas subjetividades hacia “*una nueva especie de nosotros*”¹³⁴

Podríamos de esta manera definir una forma de resistencia en las prácticas artísticas como la posibilidad del disenso y afectación de lo real desde la experiencia del otro que se involucra en una nueva organización de lo sensible, trastoca el lugar común y abre paso hacia formas de ver alternativas; la resistencia crea otros mundos posibles, produce disenso, se opone al reparto hegemónico de lo sensible y niega un cierto estado de cosas actual.

3.2 Mecanismos y dispositivos para la operación del Disenso.

“Si consideramos a la obra de arte como una organización de materiales estéticos seleccionados por su autor y realizada siguiendo reglas inventadas por el autor o tomadas prestadas, podemos comprobar que lo que la vanguardia ha hecho ha sido ampliar constantemente la lista de -las materias primas usables en arte y renovar constantemente las leyes que las organizan. Así fue como al óleo y al bronce se agregaron los trapos, las latas, lo cursi, la luz, al sonido, el tiempo, el ambiente donde se expone, los medios de difusión, la autodestrucción, la acción, etc. Pero al ampliar la lista la vanguardia y sus teóricos olvidó o rechazó uno de los Materiales estéticos más importantes: los significados.”

León Ferrari

La creación en las prácticas artísticas se ha ligado al concepto de dispositivo, definido por Baudry en 1975 aplicado al lenguaje cinematográfico, con el que se refiere al conjunto de decisiones que el creador involucra en la obra y que dan como resultado una forma de visibilidad sumada a unas maneras de interacción con el espectador que posibilitan la experiencia estética.

¹³³ Oiticica, H. (2013) *Materialismos*. Ediciones Manantial. p. 35

¹³⁴ Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Manantial p.65.

De esta manera es importante destacar que el dispositivo como acto de creación, está determinado por los aspectos formales, los materiales, las ideas y relaciones establecidas y el contexto que determina su contacto con el espectador. Este conjunto de elementos apunta a la asignación de sentido, determinado por unas decisiones al establecer relaciones y lecturas entre diversos elementos, que materializado en una acción u objeto, se ponen en relación con el sujeto.

Es decir que el alcance de dichas prácticas estaría determinado por este conjunto de decisiones que a partir de la experiencia estética contribuyan a la construcción de una experimentación sensible. Esta forma de conocimiento, mediada por un dispositivo, puede resultar mucho más reveladora ya que logra afectar al sujeto de maneras opuestas a las comunicativas o literales, permitiendo que sea el mismo espectador quien determine la interpretación y con ello elabore la obra. En este sentido se ha discutido ampliamente sobre el arte y sus dispositivos, frente a lo cual se considera, no solo la necesidad de propiciar la reflexión y con ello afectar al espectador, sino que también se espera la incitación a la acción en un sentido en que la ética y la estética constituyan una misma acción operando en una relación de fuerzas sobre el consenso.

De esta manera podría definirse un tipo de dispositivo como aquel que logra introducir éste disenso en una situación normalizada para hacer visibles otras posibilidades a ese orden determinado. Esta operación disensual reveladora es posible a partir de un dispositivo en las prácticas artísticas que permite propiciar una experiencia estética y constituirse como potencia de resistencia frente a este orden de lo sensible. De este modo para Rancière el proceso de creación de disensos constituye una estética de la política.

A continuación diversas definiciones de dispositivo que permiten comprender este alcance:

- Foucault: “Se compone de una serie de elementos tanto prácticos como discursivos en una mezcla en la que estos se alternan, se integran e intercalan de maneras diversas, no necesariamente sistemáticas y en permanente transformación articulando relaciones hegemónicas y mecanismos de exclusión y de poder”¹³⁵.

¹³⁵ Foucault, M., Defert, D., Ewald, F., & Lagrange, J. (2001). *Dits et écrits*, Foucault, 1976 1954-1988 (1st ed.). [Paris]: Gallimard. p. 176

- Deleuze: “Una madeja por su comportamiento heterogéneo y multilineal. Un dispositivo intercala componentes de naturalezas completamente distintas, de tal modo que en él se pueden articular prácticas pedagógicas, con discursos económicos y a la vez con consideraciones industriales y fenómenos estéticos.”¹³⁶
- Agamben: “Llamaré literalmente dispositivo a cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y – por qué no - el lenguaje mismo que es quizás el más antiguo de los dispositivos, en el que millares y millares de años un primate – probablemente sin darse cuenta de las consecuencias que se seguirían – tuvo la inconciencia de dejarse capturar”¹³⁷
- Lyotard: “El dispositivo es un sistema complejo donde se determina, según las modalidades espacio-temporales y las condiciones de la experiencia particular, las posibles relaciones entre el espectador, la máquina, la imagen, el medio. Aparatajes técnicos y conceptuales, es el lugar donde se inscribe el cambio entre un espacio mental y una realidad material. Más que un principio explicativo, se trata de un conjunto de operaciones que deben delimitarse”¹³⁸.
- Adorno: “La obra de arte, a causa de sus propios constituyentes del proceso estético en general, es en sí misma un campo de fuerzas, algo dinámico, un proceso, en verdad, y por consiguiente, la experiencia que se haga de ella está relacionada con –o consiste en– que la obra de arte –que aparece en principio como un artefacto en su campo cerrado, como un ser– se vuelva para uno, de algún modo, algo vivo bajo los ojos; es decir, de pronto, momentáneamente, uno se percata de la obra de arte como un campo de fuerzas”¹³⁹

¹³⁶ Deleuze, G. (2007) “¿Qué es un dispositivo?”, *publicado en Michel Foucault, filósofo. Ed. Gedisa, 1999 P.155*

¹³⁷ Agamben G. ¿Qué es un dispositivo? (2005) Fuentes Rionda, Roberto J., ¿Qué es un dispositivo? Sociológica [en línea] 2011, 26 (Mayo-Agosto) : [Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2017] Disponible en:<<http://revele.com.veywww.redalyc.org/articulo.oa?id=305026708010>>ISSN 0187-0173.

¹³⁸ Duguet, A. 1996 : Actualité du virtuel (ed. Centre Georges Pompidou) ISBN 2-85850-923-9.

¹³⁹ Adorno, T. (2013). Estética. 1958-1959. Buenos Aires: Las Cuarenta. p.297.

Así la práctica artística se constituye a partir de su maneras de ser en un agente que participa de esta relación de fuerzas en un campo social, donde a los dispositivos de poder dominantes se les opone un dispositivo reflexivo o contra-dispositivo capaz de subvertir el consenso para dar cuenta de otras formas posibles de ver, ser, hacer en una dinámica abierta y relacional.

Para Rancière¹⁴⁰ existe la posibilidad de crear operaciones disensuales, es decir una posible organización del reparto de lo sensible en la que no hay un régimen único de presentación y de interpretación que se aplique sobre la comunidad, permitiendo la visibilidad del conflicto en esos diferentes regímenes. Según Rancière, esto tiene que ver con una política del arte que consiste en precisamente en aquello que pretende un dispositivo en las prácticas artísticas: “interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial”. De esta forma podemos ver el dispositivo artístico como productor de disenso, es decir, como un conjunto de decisiones, elementos y prácticas en los que la operación disensual permite insertar la posibilidad de litigio en aquellos casos donde antes no lo había. Rancière define la división de lo sensible y la división policial de lo sensible, que abordamos anteriormente y particularmente el concepto de policía, señalando cómo en algunos casos no hay allí lugar para el litigio de los datos¹⁴¹. Es decir, el disenso permitirá oponer una resistencia a una división policial sensible, a través de muy diversos dispositivos relativos a cada contexto y realidad, permitiendo llamar la atención del espectador a otras posibles lecturas de su propio entorno, para propiciar eventualmente acciones y de esta manera posibilitar cambios en estas estructuras.

Como lo hemos visto, es posible utilizar las mismas maneras de hacer y las dinámicas de los agentes que establecen determinados órdenes para subvertirlos y visibilizar determinadas problemáticas. En relación con lo anterior Luis Camnitzer¹⁴² distingue entre la agitación y la subversión desde los efectos que esta última puede generar para crear cambios sociales. En el primer caso, la agitación implica la posibilidad de que el arte incide en nuestra manera de ver y hacer conexiones hacia la construcción del gusto y en la segunda implica la existencia de una comunidad o un grupo que pueda constituirse y con ello la subversión al ayudar a reevaluar la realidad en la que se vive permite un camino de mejora en esa sociedad. En última instancia lo

¹⁴⁰ Rancière, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. p. 15.

¹⁴¹ Ibidem. p. 52.

¹⁴² Camnitzer, L. (2012). *Didáctica de la liberación*. Fundación Gilberto Álzate Avendaño. p 36.

que se pretende con ello sería la posibilidad de organizar una comunidad receptiva, lo cual toca lo político.

Para Rancière la política tiene que ver con “lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo”¹⁴³. En esta misma línea Rancière define la política del arte como “una subversión de lazos sociales muy determinados, aquellos que son prescritos por las formas de mercado, por las decisiones de los dominantes y la comunicación mediática. La acción artística se identifica entonces con la producción de subversiones puntuales y simbólicas del sistema”¹⁴⁴.

De allí que para el autor el ejercicio de la práctica artística tiene una función posible en las condiciones dadas o el contexto, la comunidad y sus formas de organización, con lo cual considera que “*lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico*”¹⁴⁵. Y afirma que la relación del arte con la política está dado en la posibilidad de la “*redistribución de lugares y de identidades, partición y repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje*”¹⁴⁶. En este sentido el autor incorpora a su definición de la práctica artística de manera indivisible la potencia de resistir a esa división de lo sensible que ha definido anteriormente.

Para Deleuze, el disenso estaría dado en cuanto la obra de arte establece unas dinámicas relacionadas con la comunicación, específicamente en una contra información efectiva, que se involucra en el contexto como acto de resistencia. Señala de esta manera que “Hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces aquí sí, la obra tiene algo que hacer con la información y la comunicación, a título de resistencia”¹⁴⁷.

¹⁴³ Rancière, J., & Durán, C. (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones. p. 10

¹⁴⁴ Rancière, 2010. *El Espectador emancipado*. Manantial p 74

¹⁴⁵ Rancière, J Sobre políticas estéticas (Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005 p.13

¹⁴⁶ Ibidem. p.15

¹⁴⁷ Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* Lecture, conferencia, Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido. *¿Qué es el acto de creación?* / Deleuze, G. / Fermentario N.6 (2012) ISSN 1688 6151 p.14.

Deleuze¹⁴⁸ se referirá aquí a esas formas propias de la práctica artística cuyo objetivo está en trascender la literalidad del mensaje como propósito comunicativo y se concentra más en la posibilidad de ejercer una potencia de resistencia, en cuanto denota la capacidad de oponerse a las fuerzas de la información que constituyen formas hegemónicas a las que el arte puede responder desde la creación.

Para Luis Camnitzer, artista y teórico uruguayo, “*el arte no es asunto del uso de una técnica en particular, es solamente un agente interpretativo*”¹⁴⁹. Esto quiere decir que mucho más allá de los medios y lenguajes que utilice determinada práctica, su función está en lograr la asignación de sentido desde una perspectiva del espectador y la comunidad. La función de la práctica artística para este autor supone la capacidad de subversión sobre situaciones particulares: “Subvertir una situación significa crear una distancia perceptual del statu quo, una distancia que ayuda a reevaluar y que genera una voluntad de cambio. La subversión permite introducir el sentido común y la justicia en situaciones embrutecedoras”¹⁵⁰

Como lo hemos visto, Rancière coincide con Camnitzer en su definición de la Acción artística definida como un disenso que produce subversión¹⁵¹. De esta manera la relevancia de estas prácticas podría estar situada en su potencia de resistencia como fuerza que tensiona el conjunto de fuerzas del ámbito de lo común, que en el marco de lo político, permite propiciar el encuentro de lo policial y el juego de la verificación de la igualdad en el tratamiento de un daño, abriendo un lugar a la negociación donde antes no era posible, haciendo parte de una compleja estructura que completa el circuito, al instalar un ojo que observa e introducir posibilidades de cambios en los usos y costumbres sociales o al menos a suscitar a través de la praxis estos procesos de reflexión que, eventualmente, pueden conducir a la construcción de conocimiento o a procesos de cambio.

¹⁴⁸ Ibidem, p.14

¹⁴⁹ Camnitzer, L. (2012). *Didáctica de la liberación*. Fundación Gilberto Álzate Avendaño. p. 36

¹⁵⁰ Ibidem. p. 35

¹⁵¹ Rancière, 2010. *El Espectador emancipado*. Manantial, p. 74.

3.3 El Papel de las Prácticas Artísticas y La Acción Artística en Brea: en Nuevos* dispositivos- arte

Para analizar las características propias de cada práctica en el régimen estético, se enuncian los elementos planteados por José Luis Brea¹⁵² en el *Tercer Umbral, estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, en la cual señala los desafíos que enfrentan los creadores en un momento donde la recuperación de los esfuerzos de resistencia por parte de las dinámicas capitalistas es abrumadora. Por una parte Brea (2003), definirá estas prácticas como “prácticas de comunicación y producción simbólica desplegadas en el ámbito del significante visual”¹⁵³ y se preguntará por las características de éstas en un campo que se ha transformado y continúa en permanente cambio.

Para establecer la posibilidad de resistencia en las prácticas a partir de Blanco Porcelana, se establecerá una conexión con los desafíos que enfrentan las prácticas artísticas en nuestro tiempo, enunciadas por Brea :

- La redefinición del artista, que implica repensar aspectos de la autoría y los mecanismos de acceso y libre circulación de las prácticas, así como pensar al artista como un creador de significantes visuales y contenidos que se instalan en la esfera social.
- El alcance político que implica la creación de dispositivos reflexivos para el cuestionamiento crítico de modelos dominantes y la posibilidad de generar nuevos modelos alternativos, desde la creación de experiencia para la producción de individualidad y comunidad.
- Las prácticas artísticas como productoras de criticidad cognitiva, que implican el aporte de éstas en la construcción de conocimiento y su aporte en los procesos de formación.

¹⁵² Brea J. 2003 El tercer umbral , Estatuto de las prácticas artísticas, CENDEAC, Centro de documentación y estudios avanzados de artes contemporáneo de la comunidad de Murcia-licencia [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/p. 5](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/p.5)

¹⁵³ Ibidem, Nuevos* dispositivos- arte. p.49-52.

- Las economías de distribución, que suponen lógicas de acceso público, regulado o libre así como las formas de circulación por autogestión en las que las prácticas contribuyen a la generación de esfera pública.
- La invención de conceptos, la desmaterialización o la producción de diferencia en las que se las prácticas construyen acontecimientos como operadores para el conocimiento.
- La efectividad de las prácticas en su quehacer que es posible sólo a través del tiempo.

Los anteriores elementos descritos por Brea, serán un punto de partida para el análisis en relación con lo propuesto en Blanco Porcelana a la hora de pensarse como ejemplo de una práctica que posibilite una resistencia en consonancia con los desafíos que plantean las prácticas artísticas contemporáneas y las formas de construcción de dispositivos que posibiliten una transformación en quien experimenta y del conjunto social a quien puede afectar.

3.4 Identidad y Subjetivación en Rancière, hacia la resistencia.

Como lo menciona Brea, una de las posibilidades del alcance político que las prácticas artísticas podrían operar es la subjetivación en relación con la experiencia. Para Rancière existe la posibilidad de una desidentificación de las identidades asignadas por las formas del reparto de lo sensible y particularmente de aquellas que obedecen al régimen policial.

La subjetivación se constituye a partir de la experiencia de desidentificación relacionada con las acciones disensuales que permiten construirse a sí mismo, individual y colectivamente en unas nuevas formas.

En *Política, Policía y democracia*, Rancière define un proceso de subjetivación como: “la formación de uno que no es un sí, sino la relación de un sí con otro.”¹⁵⁴ Lo anterior apunta a la

¹⁵⁴ Rancière, J. 2006. *Política; Policía y Democracia*. Santiago 1.edición Lom editores p.21

posibilidad de desarticular el orden del reparto establecido mediante la desidentificación de las categorías en las que se inscribía.

Define también el término subjetivación estética, que ilustra con un bello ejemplo de los aprendizajes autodidactas, concretamente en el caso de la poesía obrera en Francia en la década de 1830 a 1840. Para el autor es un ejemplo que ilustra la potencia estética y política de la disensualidad, en la que los obreros lejos de perfeccionar las formas de la poesía propia del pueblo, la que se esperaba de ellos, decidieron imitar las formas de la poesía culta, des identificándose así de los lugares asignados a la cultura popular que deberían ser los propios de su caso. Lo anterior reviste un carácter político importante al romper la clasificación según la cual, el obrero puede producir unas formas del folklore y hacer uso de un lenguaje que le es propio, mas no de aquellas creaciones reservadas a los artistas e intelectuales. Se rompe con ello la asignación de lugares y capacidades asignadas para su clase.

“Pero imitar la «poesía culta», en vez de perfeccionar la «ingenuidad» de las canciones populares, era precisamente para aquellos obreros una experiencia de desidentificación, una manera de romper una identidad popular consensual rechazando un habitus y un lenguaje considerados propios de la vitalidad natural de las clases populares. Por ese motivo la afición obrera por el alejandrino, contradiciendo la afición culta por la cultura del pueblo, pudo inscribirse en una reconfiguración de la división de lo sensible, replanteando la separación sensible entre los hombres del trabajo y los hombres del ocio.”¹⁵⁵

Para el autor la subjetivación implica por un lado las formas argumentativas para responder a las preguntas, (resultado de la identificación de una situación y su cuestionamiento que permite localizar las fallas), y por otro la respuesta como implementación de esas preguntas resueltas, como forma de develar los mecanismos de poder de un reparto de lo sensible que establece lugares, capacidades e identidades a los sujetos.

Así una subjetivación política se define como:

¹⁵⁵ Rancière, J Sobre políticas estéticas (Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005 p.67.

“El Proceso mediante el cual aquellos que no tienen nombre se otorgan un nombre colectivo que les sirve para re-nombrar y re-calificar una situación dada.”¹⁵⁶

Es el acto de la igualdad o el tratamiento de un daño de gentes que están juntas, Por mucho que estén entre. Es un cruce de identidades que descansan sobre un cruce de nombres: nombres que ligan el nombre de un grupo o de una clase en nombre de lo que está fuera-de-cuenta, que ligan un ser a un no-ser o a un ser-por-venir.”¹⁵⁷

En el lenguaje, según Rancière, residen estas formas de verificación de la igualdad y con ello las posibilidades de los procesos de subjetivación, como construcción de dicha igualdad. De esa manera se propone realizar una mediación a partir de frases que pueden no tener sentido, pero que permiten primero que todo reconocer las categorías en las cuales los sujetos están inscritos, para cuestionar y eventualmente refutar determinada posición:

“Las primeras militantes feministas francesas, pueden formularla así: ¿una francesa es un francés? Esta formulación puede parecer absurda o escandalosa. Pero frases "absurdas" de este tipo pueden ser mucho más productivas, en el proceso de igualdad, que la simple afirmación de que los obreros son obreros y las mujeres, mujeres. Dichas frases no solamente permiten manifestar una misma falla lógica que devela las vueltas de la desigualdad social. Permiten articular también esta falla como una relación, transformar el no-lugar lógico en lugar de una demostración polémica.”¹⁵⁸

Así, para Rancière el proceso de subjetivación se instala como consecuencia de la pertenencia a un reparto de lo sensible que establece un determinado régimen de verdad, a partir del disenso permitiendo el surgimiento de nuevas condiciones a partir de la desclasificación de las categorías dadas. Para introducir la ilustración de los presupuestos expuestos hasta ahora desde el cuerpo teórico de los autores mencionados se utilizará el caso de la práctica artística de Blanco Porcelana. En relación con ello, se cita aquí a Jaidy Guisado, quien en la línea del concepto de subjetivación de Rancière da cuenta de la estética de la política en el ensayo Blanco Porcelana, Identidad y Memoria Étnica, y sostiene que:

¹⁵⁶ Ibidem. p.77

¹⁵⁷ Rancière, J. 2006. Política; Policía y Democracia. Santiago 1.edición Lom editores p.22.

¹⁵⁸ Ibidem. p.20.

“el actuar policial que enajena a la otredad ha sido evidenciado en muchas ocasiones por artistas, pero el poder emancipador del arte no está en simplemente exhibir o cuestionar el círculo de poder, el poder del arte está en la política, según Rancière, romper la configuración sensible de identidades construidas y empoderadas para dar parte, a los sin lugar, “la parte de los que no tienen parte”, la Desidentificación con la redistribución de lo sensible¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Guisado Jaidy, 2017 Blanco Porcelana, Identidad y Memoria Étnica 1. Recuperado de <https://nodoartes.wordpress.com/2017/02/13/blanco-porcelana-identidad-y-memoria-etnica-2/> el 30 de noviembre de 2017.

Capítulo 4. El caso de Blanco Porcelana: un dispositivo de resistencia a la colonialidad.

Blanco Porcelana puede definirse como una práctica que articula las construcciones históricas culturales de la cotidianidad desde una perspectiva autorreferencial, para interpelar las formas vigentes de la matriz colonial de poder (que constituye para este caso el reparto de lo sensible al que se opone), y que desde lo más íntimo se entrelaza con las dinámicas sociales y lo mediático, incidiendo sobre nuestros imaginarios, actos y costumbres.

El orden impuesto que pretende normalizar y regir la vida de los sujetos se denominará para este caso Colonialidad, que en su estructura está relacionada con procesos históricos, políticos, sociales y económicos. De allí puede concluirse que este particular reparto de lo sensible se constituye en un poderoso dispositivo de poder, el cual abarca las diferentes esferas de la existencia, que afecta la subjetividad y permite el surgimiento de sutiles y certeros mecanismos de control que afectan a los sujetos en las diferentes capas sociales y personales.

En esta División de lo sensible se evidencia la incidencia de este dispositivo de poder, surgido a partir del patrón mundial del poder capitalista, en los contextos de las naciones surgidas a partir de procesos coloniales. Quijano lo describe claramente en sus dos ejes: colonialidad y modernidad, a partir de los cuales se instalarán las identidades sociales de la colonialidad y la referenciación de colonialidad geocultural, presentes hasta nuestros días en los imaginarios, en el lenguaje y, por tanto, en los lugares asignados a cada sujeto en la clasificación impuesta, incuestionada y heredada veladamente a través de la historia. En relación con lo anterior, se abordará, como punto de partida en este análisis, la colonialidad y su eje racial.

4.1. Reparto de lo sensible en un caso particular: Colonialidad del poder en Colombia

Blanco Porcelana hace uso de diversos elementos, pero primeramente en el lenguaje que nos define. Frases y expresiones naturalizadas que provienen de una historia no contada y que refuerzan este pensamiento que por generaciones ha consolidado subjetividades centradas en la valoración de los individuos obedeciendo a unas características fenotípicas y a su identificación con determinados grupos¹⁶⁰: La Colonialidad y su eje racial, fortalecida históricamente por la necesidad de los criollos ilustrados para mantener sus privilegios sobre el resto de la población de la Nueva Granada. Castro Gómez lo reseña de esta manera: “El dominio de las élites criollas sobre los grupos subalternos demandaba la construcción de un imaginario de blancura a partir del cual, tanto unos como otros “reconocían” la legitimidad de un orden social construido sobre la diferenciación étnica.”¹⁶¹

4.1.1 Los problemas de la racialidad en la colonialidad: Santiago Castro-Gómez.

Esta clasificación racial daba cuenta de 16 grupos o castas¹⁶² que estaban identificadas con representaciones (colección de retratos al óleo identificadas con el nombre correspondiente en la que se identifican claramente el hombre y la mujer pertenecientes a determinada casta y el resultado de su “cruce”, al subrayar los rasgos y el color del niño o niña resultante)¹⁶³, de sus

¹⁶⁰ Quijano describe los procesos de subjetivación como “ parte y resultado de una historia de conflictos , de un patrón de memoria asociado a esa historia y que es percibido como identidad y que produce una voluntad una decisión de trenzar las heterogéneas y discontinuas experiencias particulares en una articulación subjetiva colectiva, que se constituye en un elemento de las relaciones reales materiales”

¹⁶¹ Castro-Gómez, S. (2010). La hybris del punto cero. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. p.73

¹⁶² Ibidem p. 74 Magnus Mörner citado por Castro Gómez, señaló que “la noción de “casta” fue usada ampliamente por las élites de América hispana colonial, para designar a las personas de sangre mezclada.

¹⁶³ Las pinturas de las castas se encuentran en países como México, Estados Unidos en el Museo de Filadelfia y España en el Museo de América en Madrid. “La representación de un grupo familiar formado por el padre, la madre y un hijo, identificados por inscripciones que hacen referencia a su grado de mestizaje a partir de los troncos étnicos

aspectos físicos y colores y dotadas de palabras descriptivas. Estas castas suponían un orden social que a partir de nombrar los grupos, asignaba capacidades, derechos y lugares en la estructura social: atributos y defectos, tipo y lugar de vivienda, vestuario, lugar en las artes y oficios, utilización de símbolos distintivos e incluso la posibilidad de posesión de personas esclavizadas.

Así, incluso los nombres de estas castas contribuyeron a construir los imaginarios y valoraciones sobre los grupos que se decidía inscribir en ellos, por ejemplo, Torna-atrás, Lobo, Tente en el aire, Chino-cambujo, Albarazado, Noteentiendo, entre otros, que hasta nuestros días hacen parte de las creencias y expresiones cotidianas. Como ejemplo para ilustrarlo, en la actualidad puede ser habitual en algunas ciudades del interior del país, insultar a un conductor por hacer algo desagradable, diciendo “¡No sea tan indio!” o “¡Mucho Indio!”¹⁶⁴, o la creencia generalizada de “las negras son buenas para la cama”, afirmaciones, frases y constructos que se desprenden directamente de las valoraciones correspondientes a este sistema donde al “Indio” (categoría bajo

indígena, europeo y africano, es característica de un género pictórico desarrollado en el virreinato de la Nueva España a lo largo del siglo XVIII. Este género es conocido como "pintura de castas" y está organizado a partir de series compuestas generalmente por 16 cuadros en los que se ordenan las uniones más comunes. Como muestra este lienzo, perteneciente a un conjunto disperso en varias colecciones, la indumentaria y el adorno de los personajes, la actividad que desempeñan y el entorno en el que se desarrolla la acción, actúan como elementos fundamentales para identificar el estatus social de los representados. Miguel Cabrera, autor de este conjunto que firma y fecha en 1763 en el último de los lienzos, es el pintor más reconocido por sus contemporáneos y contó con un amplio número de discípulos y seguidores que a menudo se inspiran en los propios modelos del maestro.” Museo de América Madrid. recuperado de <http://ceres.mcu.es/pages/Main>

¹⁶⁴ Mucho Indio, hoy es también el nombre de un grupo musical del cual hace parte un gran amigo, Julio Torres Villafañe de la comunidad Arhuaca de la Sierra Nevada de Santa Marta, quienes llevan años pensando sobre la falta de visión de nosotros sus hermanos menores para reconocer su papel y su dignidad en la construcción de país y en el cuidado de nuestro mundo. Sobre el nombre Teto Ocampo, cuenta cómo está relacionado con una política desde el arte “Uno de ellos me involucró en la política, cosa que a mí me parecía como antagónica a mi espíritu de músico en un principio; sin embargo Victoriano Piñacúe, mi amigo indígena, sugirió que la música era la forma con la que yo hacía política de una manera convincente y que su partido indígena necesitaba de nuevas formas de hacer política.... comencé entonces a hacer política desde el arte...Mucho Indio antes de que se llamara así, era un grupo de artistas que me acompañaba en un discurso político; entonces yo tocaba músicas indígenas con indios y músicos no indígenas en asambleas y convenciones políticas de ese partidón (....) Se llamó Mucho Indio a partir de que me invitaron a hacer un “performance”, una conferencia en el auditorio León De Greiff de la Universidad Nacional dentro de la cátedra de sede Manuel Ancizar, que se llamó “Mucho Indio”. Todos salimos con una camiseta que decía eso, y así nació Mucho Indio.” Mucho Indio: Un laboratorio Paleofuturista. (2014)

la cual se agruparon poblaciones diversas y culturas diversas), se le atribuían defectos como torvo, malicioso, no digno de confianza entre otros y en el caso de la categoría “Negro” (también construida a partir de agrupar en una sola denominación personas procedentes de muy diversas localizaciones de África y pertenecientes a diferentes grupos culturales), se les asignaban también defectos, que para el caso de las mujeres en particular, constituían referencias sexuales en las que eran descritas como inclinadas a la fornicación, libidinosas, lascivas y amancebadas. En la *Hybris del Punto Cero* Castro Gómez describe las características con las fuentes documentales de la época: “Por lo general los negros también eran acusados de ser mentirosos, de tener una “malignidad propensa a la calumnia” y de ser proclives a todo tipo de conductas licenciosas. Entre éstas se destaca la promiscuidad sexual, por lo que las mujeres negras eran tenidas por “fáciles y deslenguadas”, inclinadas a la prostitución y el amancebamiento, mientras que los hombres negros tenían fama de ser “inquietos en amores”¹⁶⁵ En esta última afirmación puede verse también el componente de género donde se atribuía una mayor libertad sexual a los varones. El género representa aquí uno de los tres componentes de la clasificación social de la colonialidad: trabajo, género y raza, sobre lo cual se articulan diferentes capas para el análisis de las situaciones sociales y los procesos de subjetivación.

Sobre este tema Castro Gómez, Restrepo, Mignolo, Quijano, Bhabha, Said y otros autores de los estudios culturales han escrito ampliamente para ilustrarnos la potencia del proyecto colonial que pretendió y logró en muchos casos, que el colonizado quisiera ser como el colonizador, todo ello a partir de la construcción negativa de la identidad sobre estos dos grupos: Indios y Negros. Así, por ejemplo, la casta más despreciada era la que procedía de indio y negro, cuyo nombre continúa hoy teniendo una acepción peyorativa: Zambo.

¹⁶⁵ Castro-Gómez, S. (2010). *La hybris del punto cero*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. p.79.

4.1.2 Construcción y permanencia de subjetividades: Costuras indelebles

Con base en esta revisión, queda claro de qué manera esta división de lo sensible establecía unos lugares e identificaba unas características y capacidades a cada sujeto dentro de la estructura social. De igual forma, es claro también, que el proyecto colonial visto como proceso de subjetivación, hecho de prácticas culturales, está motivado por la acumulación de capital y privilegios, pero no se detiene allí. Las construcciones sociales cobran tal fuerza a través de su naturalización, que se transmiten por generaciones, construyendo lugares a través del lenguaje. Estas prácticas y construcciones culturales se reproducen sin cuestionamiento alguno, de tal suerte que las creencias se encuentran arraigadas en los más profundo de nuestra subjetividad aún sin saberse de dónde proceden.

En la línea de Hall podríamos decir que de esta ideología racista se deriva la construcción de los estereotipos que refuerzan este tipo de racismo inferencial¹⁶⁶, constituido por conductas y afirmaciones que proceden de presupuestos que no son cuestionados. Sobre esta reproducción general a través de generaciones, es importante señalar la responsabilidad del sistema educativo y la historia en el currículo, que excluye e invisibiliza estas particularidades fundantes de nuestra sociedad y enseña por lo general, solamente una clasificación racial básica sin un sentido crítico. Solo se accede a esta información a través de las publicaciones de investigadores que se dieron a la tarea de contar esta otra historia desde una perspectiva decolonial.

Por lo anteriormente expuesto, no es posible afirmar que éste reparto de lo sensible se haya modificado estructuralmente, a pesar del tiempo transcurrido y de los muchos cambios en las

¹⁶⁶ Véase supra. Racismo identidad y estereotipos. p. 56

dinámicas sociales. Sobre la aspiración de blancura, categoría que no solo se relaciona con el color de la piel, siguen definiéndose los lugares y las capacidades de los sujetos en diferentes esferas de la vida, así como las valoraciones de éstos, incluso en el seno de sus propias familias. Allí en lo íntimo y lo personal, donde el lenguaje en relación con el cuerpo y las prácticas sobre la superficie del cuerpo mismo, son definitivas en tanto estas funcionan como inscripciones indelebles que configuran los sujetos y determinan ciertas formas de vida, es desde donde puede afirmarse la vigencia del pensamiento colonial en nuestro presente.

4.2. El dispositivo presente en el caso de Blanco Porcelana.

Para el desarrollo de Blanco Porcelana, el trabajo de Castro Gómez en la *Hybris del Punto Cero*, publicado en abril de 2010, constituyó una referencia importante para establecer las conexiones entre la historia y el material de trabajo: las frases cotidianas, las creencias transmitidas de generación en generación sobre la “condición” de negros e indios y, en general, sobre la aspiración de blancura a través del uso del lenguaje y en las prácticas de belleza.

Es de esta forma, a partir de la experiencia de estar inscrito en ciertas clasificaciones y de sentir sus efectos en la cotidianidad, que surge la posibilidad del disenso expresado en una práctica artística que acude a diversos elementos y decisiones que configuran a su vez un dispositivo que busca subvertir o por lo menos instalar una posibilidad de cuestionamiento, hasta ese momento no realizado precisamente por la naturalización de dichas construcciones culturales. Para ello se vale de materiales que, como se mencionó anteriormente, parten de la experiencia cotidiana y recogen el lenguaje, los usos, los objetos y prácticas que habitualmente permanecen en un estado de invisibilidad o de “neutralidad”. Se considera así, como elemento fundamental del dispositivo,

el desplazamiento de contexto, donde dichos usos y prácticas, son desnaturalizadas permitiendo al espectador la posibilidad de pensarlas e incluso de desmarcarse de ellas.

De este modo, se contrasta desde la práctica lo que Rancière desde la teoría sugiere como una posibilidad de las prácticas artísticas para reconfigurar lo sensible, a partir de operaciones disensuales que se identifican como acciones artísticas, es decir, la “producción de subversiones puntuales y simbólicas del sistema”¹⁶⁷. En otras palabras, se trata de la posibilidad de las prácticas artísticas de crear acciones de resistencia frente a un determinado reparto de lo sensible conformado por múltiples capas. El proyecto se inscribe en las prácticas de racismo inferencial, (en términos de Hall), que si bien no constituyen las manifestaciones más abiertas de racismo, valiéndose de aspectos sutiles, dejan huellas muy profundas en los sujetos. Se configuró a partir de acciones, objetos y sonidos situados principalmente en el espacio público, un dispositivo que permitía crear situaciones a partir del uso del lenguaje y las prácticas cotidianas desde el ámbito de lo íntimo y los usos familiares.

Frases como, “¡Este nació blanquito, limpiecito!” o “es maluquito morenito, no tiene porte”, “es negra pero fina, tiene facciones de blanca” y otras expresiones fueron incorporadas al espacio público a través de la intervención del audio del sistema de transporte masivo de la ciudad de Barranquilla, Transmetro. Lo anterior permitió a los usuarios en sus tiempos de espera, exponerse a estas expresiones comunes en los hogares, pero fuera de su contexto original. Esta operación que trabaja con el mismo material que produce la discriminación, a partir de una acción disensual traslada la palabra de contexto, para hacer visible el conflicto. Justamente para

¹⁶⁷ Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado* (1st ed.). Buenos Aires: Manantial.p.74

Rancière el disenso “aparece en el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad.”¹⁶⁸ y constituye el mecanismo a través del cual es posible poner en discusión aspectos o elementos del reparto de lo sensible, que para este caso el lenguaje en un sistema de pensamiento colonial: “De esta manera pone en juego, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común”¹⁶⁹

En la práctica artística tiene lugar el conjunto de decisiones que se traducen en el contradispositivo que permite la aparición de unas zonas de litigio o diferendo frente a lo que Rancière denomina la “División policial de lo sensible”, esto es, “la existencia de una relación armoniosa entre ocupación y equipamiento. Comunidad en la que cada uno está en su sitio, en su clase, dotado del equipamiento sensible e intelectual que conviene a ese sitio”.¹⁷⁰ Para este caso la acción desnaturaliza las condiciones asignadas por el lenguaje y permite a los espectadores oír y oírse a ellos mismos fuera de lugar, una situación incómoda que necesariamente moviliza a la reflexión y pone en tela de juicio lo asumido como natural, para posibilitar una ruptura en la armonía de este reparto.

¹⁶⁸ Ibidem, p.61.

¹⁶⁹ Óp. Cit p.52.

¹⁷⁰ Óp. Cit p.46.

4.2.1 Línea de tiempo del proyecto (fuente: archivo Heredado e Imperceptible)

Esta línea de tiempo se incluye para dar cuenta de los diversos elementos de la práctica así como su recorrido.

Biografía cultural de la práctica.

2007 -2009 Bogotá

Se realiza el machote de la cartilla y los primeros autorretratos en collage, con base en el álbum familiar y otras fuentes de la historia del arte universal. Investigación y lecturas de textos, orientalismo de Said, entre otros. Aparecen las primeras indagaciones y experimentaciones para la pieza de la polvera. Bocetos de la instalación de la cuna.

2010 Cali, dibujos

Se publica, “La Hybris del punto cero” de Santiago Castro Gómez.

Formalización del proyecto. Primeros Dibujos, Indagaciones en la ciudad de Cali, elaboración del proyecto, aplicación a la beca Bloc.

2011 Barranquilla. Se presenta en la Convocatoria de Estímulos de la Secretaría de Cultura y Turismo de Barranquilla.

Se inaugura el proyecto Blanco Porcelana, el 12 octubre a lo largo de 1 semana en la estación de Transmetro, Performance peinándose por una semana. Con una instalación en sus estaciones y

una acción de intervención sonora en los audios del sistema. Dichos audios aludían a frases cotidianas discriminatorias sobre los ideales de blancura y prácticas de belleza de aceptación social.

- Del 29 de octubre al 12 de noviembre se realiza en la H80 Habitat 80 Gallery de Barranquilla, la exposición sobre Blanco Porcelana. Aquí se llevan a cabo todas las piezas de la muestra en Transmetro: instalación de la cuna, dibujos, audios, canasta de productos de belleza, presentación de la cartilla y la polvera en su versión final. El 4 Noviembre se realiza en el almacén Fedco la acción de repartición de la postal con las frases de productos de belleza y las imágenes de las castas coloniales.

- Entre los meses de octubre, noviembre y diciembre llegan las primeras cartas de sus familiares maternos, advirtiéndolo su descontento ante la obra y se manifiestan también en redes sociales. Ellos mismos solicitan por escrito a la Secretaría de Cultura de Barranquilla que le retiren el premio a la artista. La Secretaría se niega a tal solicitud.

- El 31 de Diciembre llega a su domicilio la carta denominada Sanción familiar, en la cual gran parte de su familia materna, especialmente sus tías, la declaran persona no grata. Reclaman especialmente el uso de la memoria y las imágenes de su familia para su proyecto.

- La Unesco declara al 2011 como el año de la Afrodescendencia.

2012 Bogotá

Estancia en Bogotá de la artista. En enero, Blanco Porcelana participa en “La Otra” en Cartagena. Curadores Elizabeth Vollert y Julien Petit

- La artista realiza una declaración extra juicio, en respuesta a la carta Sanción Familiar y a la persecución familiar.
- En Abril llega la tutela impuesta por su familia materna. La artista responde a dicha tutela.
- En la Galería Valenzuela Klenner (VK) de Bogotá, se realiza la primera exposición de Blanco Porcelana en torno al proceso de la obra, se exhiben comunicaciones recibidas y el documento de respuesta de la tutela. Sus familiares se dirigen a la galería con el ánimo de censurar la muestra, afirmando que deben retirar la obra. El galerista se niega tal petición.
- Está en uso y vigencia la página www.blancoporcelana.com, la cual debe censurarse para la muestra de VK.

En medio de la exposición, la Juez de primera instancia censura la obra y ordena retirar páginas del libro denominado “cartilla” para la obra. Ordena retirar otras piezas. Se le acusa de injuria y calumnia, ya con órdenes penales que al final son retiradas. La tutela se dirige a nombre del colectivo que participó en la Convocatoria de Estímulos de Barranquilla, conformado por Margarita Ariza, Mazal Blanco y Andrea Quintero. A Mazal Blanco y Andrea Quintero no les llegan las citaciones ni la tutela a sus residencias. Margarita Ariza solicita que se desvinculen de

las acusaciones a las demás integrantes, ya que la acusación versa sobre ella. A pesar de la solicitud por parte de la artista, sus nombres no fueron desvinculados.

Carta de apoyo de Jairo Valenzuela Galerista VK y María Elvira Ardila curadora MAMBO.

La juez Miryam Alcira Martínez López del Juzgado Treinta y Seis Penal Municipal de Bogotá, se pronuncia a favor de la familia y la artista impugna dicha decisión.

Lo expuesto es censurado dentro de la exposición y la cartilla se modifica con páginas negras y el nombre de los accionantes y número del fallo de la tutela.

Se publica el “aclaramiento” en la página web, como respuesta a la sentencia que ordena retractarse de manera pública. La página web queda censurada a partir de ese momento.

Jimena Andrade y Marco Moreno realizan para su espacio en la red Interferencia-co, un vídeo completo de la artista denunciando su actual situación.

La artista es invitada a la Facultad de artes de la Universidad Javeriana en Bogotá a Terreno de Ejercicio, que es transmitido por Ustream.

Mónica Eraso realiza video para la revista Vozal.

Alonso Sánchez Baute realiza entrevista para televisión.

- La tutela pasa a segunda instancia Juzgado Veintiséis Penal del Circuito de Bogotá. La Juez de segunda instancia se pronuncia en contra del proyecto Blanco Porcelana. Queda censurada la exposición y tanto la cartilla como la página web se condiciona con diversos niveles de censura. La página fue censurada y en la cartilla se cubrieron en negro los nombres y los rostros sugeridos por la Juez.

Carta de apoyo por uno de los líderes de los Arhuacos en Bogotá Julio Torres Villafañe

- Entra en paro la rama judicial en Colombia. La tutela se demora en llegar a la Corte Constitucional debido a dicha coyuntura. Si la tutela queda en el limbo y no se resuelve, el gremio cultural se vería afectado al no poder utilizar para sus procesos creativos, sus memorias personales y el libre derecho a la libertad de expresión.

- Una gran cantidad de cartas y correos de apoyo por parte de abogados, jueces, académicos, organizaciones de defensa de los derechos de las poblaciones, artistas, curadores, amigos y familiares de la artista llegan a manos de la Corte Constitucional con el ánimo de que se escoja la tutela para revisión y extraer conceptos desde el derecho cultural que apoyaran su estudio.

2013

El proceso jurídico en curso.

Entre las exposiciones del proyecto Blanco Porcelana con censura, están:

2013 Barranquilla

- Acción en Sinestesia laboratorio en Barranquilla con los artistas Manuel Rocha, Liliana Angulo y María Isabel Rueda organizado por Fundación Círculo Abierto.
- Galería Michelangelo en Barranquilla- creación del performance y acción sonora Hebra- cuerda
- Recorrido a San Basilio de Palenque.

2014

- Art Cartagena 2x3, Santiago Rueda
 - Museo de Antioquia, Medellín. ¡Mandinga sea! África en Antioquia, Raúl Cristancho, Adriana Maya
 - Alianza Colombo Francesa Cali, Juan Pablo López Otero.
- Performance Hebra- cuerda en cali. Inicia las series de dibujos con bordados y la investigación sobre la caligrafía inglesa en el marco de la exposición de Blanco Porcelana en la Alianza Francesa de Cali.
- No copyright, Cali y Bucaramanga. Curadora Yohanna M. Roa
 - Se retoman los dibujos sobre el del origen del mundo y surgen “las flores del mal”, obra actualmente en construcción.
 - Consultas de la Corte Constitucional a museos, facultades de arte y abogados, Conceptos de DeJusticia, observatorio de la discriminación UNIANDES, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Universidad Nacional, Museo Nacional, Galería de la Biblioteca Piloto del Caribe, curadores, abogados

- Se publican algunos Artículos en revistas especializadas investigadores publican artículos, tesis doctorales, revistas especializadas. Curadora Internacional Irene Ballester, En las fronteras del cuerpo: seducción, creatividad y dominio, Universitat de València
- Artículo “El proceso de etno-racialización y resistencia en la era multicultural: Ser negro en Bogotá”, Klára Hellebrandová.
- Tesis Doctoral, Mónica Gontovnik, Another Way of Being: The Performative Practices of Contemporary Female Colombian Artists.

2015 Cali

- La artista inicia sus estudios de Maestría en Filosofía en la Universidad del Valle, con el objetivo de trabajar el proyecto Prácticas artísticas como procesos de resistencia.
- Sale el fallo de la Corte Constitucional a favor de la obra en enero de 2015, pero se conoce a mediados del año, definido como “Racismo en Colombia - Problema Estructural con un fuerte arraigo social, objetivos y finalidad del proyecto Blanco Porcelana- visibilizar el fenómeno del racismo encubierto y heredado”.
- Cecolda Tertulia 26 agosto 2015. Bogotá. Evento que confronta los derechos a la intimidad, al buen nombre y al derecho a la libre expresión. Analiza también el alcance y la protección de la creación artística per se, dándole un especial reconocimiento.
- Artículo en Digital Rights. “Blanco Porcelana, la obra de arte que ganó la batalla por la libertad de expresión en Colombia”.

- Conversatorio performance en la Escuela de Garaje. Salón Regional de Artistas Zona Centro.
- Invitación al Foro de Gobernanza en Internet como caso de referencia sobre libertad de expresión.
- La artista es invitada a realizar una nueva obra para la exposición “Diálogos con la colección del MAMBO”, que sigue la misma línea de investigación. Curadora María Elvira Ardila.

4.2.2 Algunos elementos de la práctica hacia la identificación del dispositivo.

En este apartado se propone describir algunos elementos de la práctica, ya que un análisis completo y exhaustivo supera los alcances del presente trabajo, que no pretende abordar por completo la obra, sino tan solo tomar elementos que permitan ilustrar con un caso, la identificación de los dispositivos que permiten a las prácticas artísticas configurarse como posibilidades de resistencia frente a determinados repartos de lo sensible.

Intervención del espacio público- Sistema de Transporte Integrado Transmetro

Barranquilla, Colombia. Octubre 2011



Figura 4 .Videoinstalación en estación del sistema de transporte masivo: Joe Arroyo.
**Intervención, Transmetro. Barranquilla 2011. Video instalación con cuna. Prácticas de
 belleza desde lo íntimo hacia el espacio público. Intervención del audio del sistema con
 fases familiares.**

Esta primera intervención se llevó a cabo en las estaciones Joe arroyo, Parque cultural y Catedral, desde el 12 de octubre de 2011. La razón más importante para ello era situarse en el espacio público en una fecha que conmemoraba el Día de la Raza, en el año internacional de la afrodescendencia¹⁷¹. Así se intervino el sistema de audio para que en cada una de las estaciones se escucharan estas frases familiares que conectaban con otros elementos y prácticas. Los espectadores así eran participantes de una experiencia en la que la interacción y la participación

¹⁷¹ En nuestro país el 12 de octubre aún conserva el nombre original con el que lo designó el español Faustino Rodríguez-Sampedro en 1913 siendo presidente de la Unión Iberoamericana. El término día de la raza, hace referencia a la dualidad civilizada, civilizador con el que se reduce y se subordina a los habitantes de los pueblos de América y se atribuye una relación en la que el civilizado es afortunado al recibir la cultura, la religión y el idioma del civilizador. Por otra parte el año internacional de la afrodescendencia es adoptado en la Conferencia Mundial contra el Racismo de 2001 en Durban, Sudáfrica, la Declaración y el Programa de Acción de Durban es un documento integral basado en acciones que propone medidas concretas para combatir el racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas conexas de intolerancia. recuperado de <http://www.un.org/es/events/iypad2011/> noviembre 25 de 2017.

con sus propias historias fueron fundamentales. Así el primer elemento, las frases familiares en los altavoces se conectan con otras prácticas.

De esta forma el dispositivo de implicaba un conjunto de elementos propuestos en los que quien participaba podía crear registro y experimentar.

Video Instalación, performance, encuentro con transeúntes, plataforma colaborativa.

Se entregaba a la entrada de la estación Joe Arroyo, un volante que invitaba a jugar recortando y asignando diferentes posibilidades de peinado, con una dirección en la web que lo conducía hacia la plataforma de trabajo colaborativa donde podía incluir sus propios contenidos.

En esta plataforma se recibieron una gran cantidad de testimonios e historias de los participantes.

Figura 5. Intervención en el espacio público, Frases cotidianas adheridas en estaciones e instaladas en el audio del sistema de Transmetro. 2011, Barranquilla.



Adicionalmente se instalaron espejos a lo largo del corredor de la estación con diferentes aspectos de cabello, en los cuales los espectadores se reflejaban y veían su propia imagen.

En las tres estaciones se adhirieron frases familiares en paneles y vidrios.



Figura 6. Espejos sobre las estaciones de la estación Joe Arroyo, 2011, Barranquilla

Simultáneamente y por dos semanas desde el 12 de octubre se ejecutó un performance en el que vestida de blanco sobre una mecedora, me peine por horas a lo largo de dos semanas en una de las estaciones.

En la estación Joe Arroyo se realizó una videoinstalación con una cuna donde podía verse la intimidad del baño en la que se ejecutan prácticas de belleza aprendidas en casa y solo visibles para quien las realiza. De esta forma se creaba una situación en el espacio público, en donde una escena de la intimidad se sitúa en un espacio transitable. Allí en una estación pública de transporte masivo una cuna de bebé de la cual colgaba un móvil conformado por peinillas negras

de finos dientes, albergaba una videoinstalación en la que se ejecutaban prácticas de belleza que solo son vistas en la intimidad de los hogares y generalmente solo por quien las ejecuta. De esta manera el público se acercaba y a partir del conjunto de elementos se cuestionaba, al punto de sentir la necesidad de compartir su propia experiencia. Sus historias y las frases que en sus casas eran cotidianas se revelaban y en algunos casos fueron grabadas. De acuerdo con la información suministrada por las directivas de Transmetro, circularon por las estaciones aproximadamente 133.990 personas.



Figura 7. Dibujos

Autorretrato de Niña 2011. Dibujos que apropian imágenes de la historia del arte, fotografías del álbum familiar y elementos a partir de productos de belleza que prometen aclarar.

Dibujo y prácticas de apropiación

Otro elemento importante de esta intervención fueron los dibujos que pretenden subvertir simbólicamente las imágenes aceptadas que tradicionalmente han servido para construir un arquetipo de belleza a través de la historia del arte.

Se recurrió a la apropiación de dichas imágenes para instalarlas en la cabeza del autorretrato de una niña y asociarlo con los productos y prácticas de belleza que prometen blanquear, alisar y hacer coincidir con el imaginario europeo, preguntando así por la permanencia y la potencia

del proyecto colonial como costura indeleble sobre la herida colonial siempre abierta y palpitante. De esta forma el dispositivo permite que estas imágenes no sean observadas por sí solas y con la reverencia que la obra de arte sacralizada en un museo debería causar, sino cuestionadas, situadas en la cabeza de la infancia como imaginarios y arquetipos que difícilmente se podrán alcanzar. Obras como *Olympia de Manet*, *Muchacha Recostada* de Francois Boucher (conocida esta por ser la más bella de su época al ser blanca como un lirio), *El nacimiento de Venus* de Sandro Boticelli, *Prudencia* de Baldung y *El origen del Mundo* de Gustave Courbet, entre otros.

Otra forma de subvertir esta sacralización es que los dibujos finales “originales”, no pueden ser originales en tanto no sean estos una copia. Es decir, los dibujos originales están incompletos puesto que solamente se culminan una vez el dibujo sobre papel se ha intervenido digitalmente. De esta forma solo una copia, puede ser original.



*Alisador para niñas, bellos comienzos sin equivocaciones. *Crema desvanecedora. Piel hasta 3 tonos más clara. Ayuda a mostrar el color natural de tu piel. Aclara en 6 semanas. Blanco secreto. Empresa socialmente responsable. Piel más clara en menos tiempo. Liso asiático, controla. **Blanco perfecto.** *Albarazado con Negra, Cambujo, Español con India, Mestizo* blanco perla. Elimina las células muertas y oscuras. *Germany. *Fórmula para DOMAR cabello REBELDE Aclara y Recupera el tono original de la piel. Sistema aclarador de uso diario. *Cambujo con India, Sambaigo* Tableta blanqueadora de la piel. **Aclarado.** Texas. *Mestizo con Española, Castizo.* **Blanqueador** *Morisco con Española, Chino.* Concha de nácar ayuda a **REGENERAR** la piel. de piel para siempre, ayuda a mostrar el color natural de la piel. *Salta Atrás con Mulata, Lobo/ Sambaigo con Loba, Calpamulato.* Bueno y blanco. Belleza blanca. **Refinador.** *Blanco perla pastillas blanqueadoras.* **Dermo aclarante.** *Castizo con Española, Español.* *Gibaro con Mulata, Albarazado.* **Muy blanco.** *Magia blanca aclaradora.* ¿Tu cabello es tan rebelde? ¿No consigues dominarlo? ***Suero blanqueador.** *Paños íntimos aclaradores.* Blanco rosa. Belleza rosada. ¿Se aplica protector solar continuamente para no oscurecerse? *Chino con India, Salta Atrás.* *Mulato con Española, Morisco.* **Rubia.** ¿No le gusta como se ve su piel en las fotos? **Blanquisima.** Dermablancia. *Maquillaje fluido porcelana.* Cabello relajado y bello. *Paris.* El liso que quieres. ***Blanca nieves** * Reduce el oscurecimiento de la piel. *Español con Negra, Mulato.* **France.** Zona blanca. **Maxi blanco.** Cabellera suave, relajada y DOMINADA. *Lobo con China, Gibaro* La vida está llena de momentos que debes disfrutar al máximo viéndote y sintiéndote de lo mejor. **Tono Perfecto**

Figura 8. Postal

Postal. 2011. Incluye productos de belleza y sus nombres, imágenes de las castas coloniales y sus nombres, así como textos de la publicidad. Se entregó en espacios de comercialización de productos de belleza a compradores y vendedores. Fedco, Barranquilla.

Acciones en lugar de consumo: Acciones en Almacenes Fedco

Por otra parte usando los productos de belleza aclaradores, alisantes, matizantes, y sus diseños, etiquetas, símbolos y mensajes, se construyó una postal que extrae la letra menuda de la publicidad presente en los empaques y que justamente alude a dominación, disciplinamiento y otras palabras que podrían pasar desapercibidas en la dinámica comercial y se cruza con las imágenes de las castas coloniales que deslocalizadas de su contexto y muchas veces desconocidas para el público, generan una especie de contra-información al cambiar su sentido o como lo señala Ricardo Toledo Castellanos artista teórico, constituyen guerrilla semiótica¹⁷² o semiológica en términos de Eco¹⁷³ al producto y su imagen. “El significado del mensaje cambia según el código elegido para interpretarlo... una dimensión crítica en la recepción pasiva.”¹⁷⁴

Esta composición se reúne en forma de postal y se imprime. Con ello se lleva a cabo una acción tiene lugar directamente en un lugar de consumo en el que se entrega a compradores y vendedores. El efecto es nuevamente una ruptura contra hegemónica de la naturalización de las

¹⁷² Buen Abad, Fernando. (2016). “Guerrilla Semiótica. Una Guerra de Guerrillas Semiótica ha de operar en los rincones más inhóspitos e inopinados (...) en las categorías más invisibles. Zonas aparentemente impenetrables de esa “mentalidad sumisa” que estudió Vicente Romano. Ahí donde reina una “tradición” entrar a modificar el *sentido* en clave popular y revolucionaria. Ahí donde hacen su nido los prejuicios, romper los moldes y re-semantizar los hábitos. Ahí donde las supercherías, los preconceptos, los dichos y los refranes (...) esclerotizan ideas con moldes moralistas, *fracturar* la lógica del discurso para que desemboque en un imaginario transformador y revolucionario. Ahí donde las idiosincrasias sancionan vidas y reprimen cambios... detonar los contenedores y limpiar los tóxicos ideológicos que carcomen la libertad humana. Revolucionar los significados.”

¹⁷³ Eco, U. La estrategia de la ilusión, Lumen/de la Flor, 1987 p. 10 “movimiento cognitivo que permite la vida de un signo y al modo de generar interpretación como fase conclusiva del proceso signico. Su acción directa pone además en entredicho los acuerdos sociales, funda formas alternativas de respuesta, contrapuestas a aquellas ideadas y prevista en sus niveles interpretativos, dando origen a acciones inesperadas contrarias a una determinada dirección exegética”.

¹⁷⁴ Eco, 1987:82 El universo de la comunicación tecnológica sería entonces atravesado por grupos de guerrilleros de la comunicación, que introducirán una dimensión crítica en la recepción pasiva. La amenaza para quienes the medium is the message podría entonces llegar a ser, frente al medio y al mensaje, el retorno a la responsabilidad individual. Frente a la divinidad anónima de la Comunicación Tecnológica, nuestra respuesta bien podría ser: «Hágase nuestra voluntad, no la Tuya».

prácticas y de la confiabilidad que podrían ofrecer los productos de belleza, el flujo normal de la mercancía en una dinámica de consumo. Aparece aquí una inquietud o incomodidad en medio de las dinámicas del consumo. El mensaje publicitario y las estrategias de venta del lugar de consumo se ven afectados al aparecer una interferencia en el sentido de su mensaje.



Figura 9. Polvera exhibida en espacio comercial. Fedco, Barranquilla, 2011

Objetos de libre circulación

Se exhiben las polveras diseñadas de tal forma que la imagen de la abuela Teresa, arquetipo de belleza, se interponga entre el espejo y el reflejo del espectador y se regalan a partir del año 2011, iniciando en el lugar de consumo, mil polveras.

Talleres y contra-capacitación

Contra-capacitación Almacenes Fedco.

Surge la posibilidad de incorporarse a un taller de capacitación para empleados en el que los proveedores de los productos de belleza, dan herramientas a los vendedores para motivar la venta de los productos, lo cual es acompañado de imágenes que refuerzan los modelos de belleza eurocéntricos. Al insertarse en la capacitación se realiza una “contra-capacitación” en un diálogo preguntando por los modelos de belleza aceptados, indagando sobre sus conocimientos alrededor de las maneras como se constituyó nuestra sociedad y preguntando porque se considera bello, lo bello. Los vendedores reaccionan con sorpresa manifestando el desconocimiento sobre los sistemas de clasificación racial y sus consecuencias, reflexionan sobre las imágenes de los productos de belleza y los modelos que difieren de las características físicas de las personas que venden y que compran los productos en el lugar. Los proveedores reaccionan con incomodidad ante la amenaza al orden del discurso y la ruptura del consenso.

Taller con profesores del Colegio Pies Descalzos y Fundación Aeiotú. Barranquilla, noviembre de 2011

Este taller se realizó por una invitación de la *Fundación Círculo Abierto*, con las profesoras del colegio y el Jardín infantil. La idea inicial era generar procesos de reflexión sobre su propia imagen. En ese sentido se les pidió a los asistentes que trajeran al taller los productos de belleza que usaban a diario y de esta manera se inició la conversación abordando sus prácticas de belleza diarias, la idea era ver cuáles eran los productos que más utilizaban y lo que les motivaba a hacerlo. La mayoría de las participantes, fueron mujeres y un hombre. Ellos trajeron sus artículos

de belleza de uso diario entre los que se encontraban polvos faciales y cremas de peinar. El propósito común: iluminar el rostro y disciplinar el cabello.

Estas ideas se dejaban abiertas para avanzar hacia otros recorridos. Se propuso el ejercicio de definir cuál sería la imagen de ellos mismos que querían registrar en una fotografía para la posteridad. Durante las descripciones se llegaba a los mismos puntos comunes el rostro iluminado, el cabello liso, se pretendía afinar las facciones, pero sobre todo el énfasis estaba en “evitar salir oscuro”. Posteriormente se avanzó hacia un juego propuesto con la imagen de la niña y las opciones de su imagen a partir de pelucas recortables en la cartilla de Blanco Porcelana.

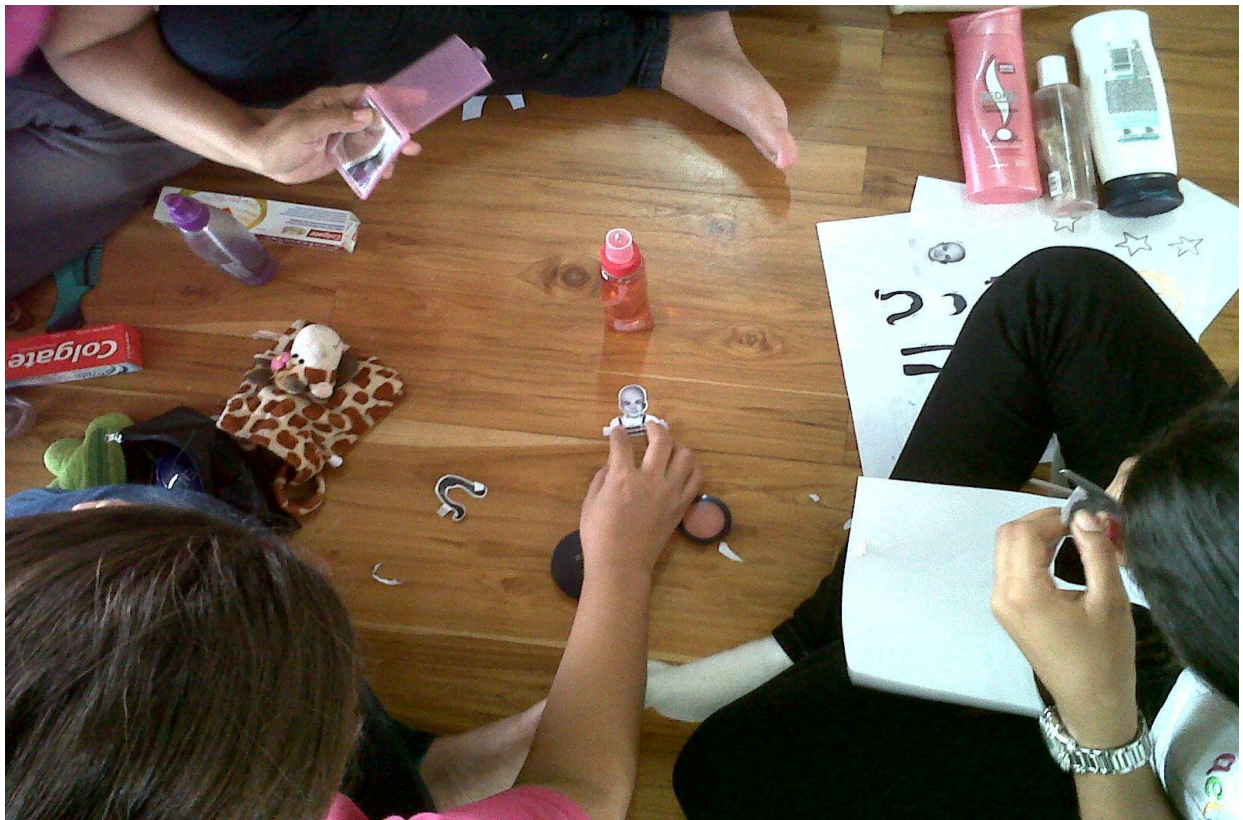


Figura 10. Taller con maestros en el Colegio La Playa y Aeiotú.

De esta manera, al recortar la imagen de la niña podían elegir entre diferentes opciones de pelo, la que creyeran más apropiada para ella. Aquí el común denominador nuevamente fue elegir el pelo liso y largo o liso y más corto apropiado para su edad. Más adelante mientras terminaban de armar la muñequita, sonaron las frases familiares grabadas. En este momento surgió el silencio y se transformó lo que para algunos parecía un taller de arreglo de personal y una jornada divertida, en algo incómodo. Fué en ese momento en el que estableció la conexión entre el modelo de belleza y la discriminación. En principio algunas profesoras reaccionaron contrariadas, tratando de realizar una defensa sobre la inexistencia de conductas discriminatorias en la actualidad y mucho menos en su contexto. Sin embargo, más adelante y sin ser conducidas de ninguna manera, ellas mismas y él, relataron sus historias alrededor de la discriminación, relatos tanto personales, como referencias a aquellos acontecimientos cotidianos de los cuales son testigos en su trabajo en las aulas. Posteriormente se indagó sobre el conocimiento que tenían alrededor de las clasificaciones raciales de la colonia y su relación con los derechos ciudadanos. Se les preguntó si las conocían y si alguna vez habían hecho parte del currículo de estudios. Para la mayoría eran totalmente desconocidas. Algunas manifestaron la necesidad de investigar e incluir en sus currículos la enseñanza de una historia que pudiera dar más elementos de pensamiento crítico a los estudiantes para enfrentar estos modelos.

Experiencia Blanco Porcelana

Se realizó la experiencia Blanco Porcelana, dirigida a familias del Atlántico, que abrió espacios de interacción a partir de estaciones de experimentación y momentos de intercambio, debate y acciones colectivas.



2016

Proyecto Escuela de Familias, educar en colaboración coordinado por la Fundación Círculo Abierto en convenio con la Secretaría de Educación de la Alcaldía de Barranquilla. Experiencia en la que las práctica artística se propone simultáneamente como práctica pedagógica.

Estaciones de experiencia y taller, conversatorio-performance, activación de espacios que permiten a las familias interactuar con “Blanco Porcelana”. Producción Fundación Círculo Abierto. 11 y 12 de Agosto, Barranquilla Colombia.

Figura 11. Experiencia Blanco Porcelana- Barranquilla, 2016

Cartilla

En este sentido la cartilla se llamó de esta forma por su alusión a estos sistemas de sujeción de los modelos educativos que posibilitan la transferencia de regímenes de verdad en la infancia. Dentro de la cartilla se incluyeron frases familiares y *Un cuento de Ada's*, que incorpora la historia personal en relación con la experiencia frente a los efectos de la matriz colonial.



Navegante", una memoria de vida de la vieja Barranquilla y los inicios de la navegación por el Río Magdalena, donde su padre Pompilio Sabas Ariza Fontalvo, Ingeniero Mecánico, construyó los vapores Atlántico y Antioquia y fue capitán de buque del río.

Ramiro, siendo muy blanco, tenía una hermana muy morena, Sara. Era culta, distinguida, de muy buen gusto, generosa. Cuentan que ella se molestaba si le regalaban polvos para la cara. Algunas personas preguntaban: "¿y es que Sara era muy morena?", a lo que todos respondían: "Noooooooooooo". A Sara no le

gustaba ser retratada y por esa razón su imagen se disolvió en la historia; no existe una fotografía en la que se pueda apreciar su rostro, sólo queda el recuerdo de la casa que habitó, que aún se conserva en la carrera 52 de Barranquilla.

Helena, esposa de Ramiro, fue una bella y valiente madre de 11 hijos: Armando, primer meteorólogo profesional en Colombia. Nancy, de inteligencia extraordinaria. Álvaro, prestigioso ortodoncista. Carlos, inventor y navegante como su abuelo. Rafael, el empresario. Elizabeth, quien siempre administró el funcionamiento de la casa de sus padres; todos los platos exquisitos compartidos en familia fueron obra suya. Nora, ingeniera industrial, de generoso corazón. Pompilio, abogado con gran gusto por el campo, los caballos y las vacas. Yudi, el soporte emocional de la familia. Luz Marina, reconocida por su belleza, y Eduardo, empresario,

aunque músico en realidad.

Para que el arte no los matara, todos los primos de Adita debían ser administradores de empresas, economistas o ingenieros, así fueran músicos, cantantes o artistas: "¿Matar?, ¿Acaso el arte puede matar? Será de hambre, de abandono, de peligro". Como Pelu, María Helena, dicen que ¡quién la manda!: "Tiene una maestría de estudios para la paz y tras de eso vive en Sudán, allá, con esos negritos". El otro día se le metió al cuarto una mamba negra, de esas culebras de dos metros que pueden quedarse paradas hasta un metro de altura.



Figura 12. Página de la Cartilla. Un cuento de Ada's.



Figura 13. Fotografía Familiar de los abuelos José y Teresa Aguilar, exhibido con censura en diferentes espacios expositivos. Alianza Francesa 2014. Cali.

Censura como elemento constitutivo de la práctica

Paralelamente al desarrollo de este proyecto, surgió una acción de persecución por parte de miembros de mi propia familia, desde el 12 de octubre, día de la primera intervención. Esta presión familiar, durante meses, a través de llamadas, cartas, amenazas, derivó en una tutela instaurada con el objetivo de retirar y destruir los elementos del proyecto. El fallo de la juez determinó que era necesario retirar páginas completas del cuento y también ordena retirar elementos, que por un lado no existen y frases familiares con las que las demandadas se sienten identificadas. El hecho de haber sido censurado, por un juez de la república por solicitud de una familia, le otorgó una significación especial porque puso de manifiesto la necesidad de ocultar un

proyecto que habla precisamente de aspectos velados de la realidad social. El efecto de querer ocultarlo, devino en una atención masiva sobre el proyecto y una gran participación de diversos actores de la sociedad. La censura sobre el contenido de un cuento de Ada s, que hace parte integral del proyecto, produjo una intervención sobre el cuerpo de la misma obra, a manos de la juez que profirió el fallo y de las demandantes, estableciendo un ejercicio de re-creación. Se impuso un velo más, una modificación directa, que le da más visibilidad a aquello que se ordena ocultar.

Frente a este hecho se abren nuevas perspectivas interesantes de trabajo y muchas preguntas por resolver. Por un lado resulta interesante pensar en la recepción de la obra, es decir, el espectador con su propia carga interactúa con la obra y genera su versión a partir de ello. Es así como en este caso los reclamos tienen lugar en la recepción de la obra, no están presentes en la ejecución. Esta posibilidad de re-pensar la propia práctica me encamina hacia el estudio de la recepción de la obra que finalmente conduce a mi interés por cursar la Maestría en Filosofía.

Surgieron muchas inquietudes y preguntas alrededor del arte frente a lo jurídico. ¿Está la ley colombiana preparada para evaluar las actuales prácticas artísticas, autorreferenciales y apropiacionistas? y ¿Desde qué perspectiva se aproxima un juez al evaluar o juzgar un proyecto artístico? A partir de lo legal es interesante pensar en la creación autobiográfica y en ¿Quién puede legislar sobre los ejercicios de revisión de la memoria o la propiedad de los recuerdos?

¿Puede la ley, sin estar preparada para ello, intervenir sobre una obra o censurarla? Durante la respuesta a la tutela, escribí algunas consideraciones para el juez, de tal manera que pudiera

acercarle a las prácticas artísticas y darle algunas herramientas para que desde lo jurídico también pudiese evaluar lo artístico.

A pesar que el proyecto fue restringido y algunos de sus elementos debieron ser censurados, se articuló la censura como parte de los procesos de circulación de la obra en diferentes espacios.



Figura 14. Performance *Hebra Cuerda*, que se presentó durante la exposición en la Alianza Francesa 2014, Cali

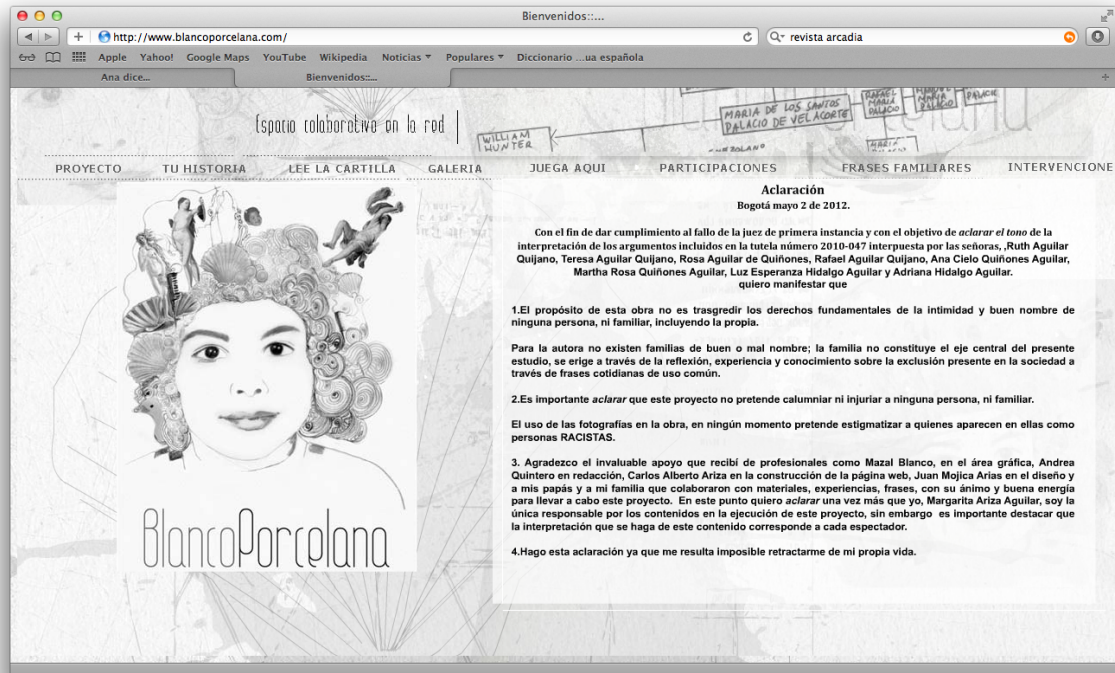


Figura 15. “Aclaramiento”.

Acción desde la página de Blanco Porcelana de respuesta a la solicitud de la sentencia de la juez de retractarse en público. 2012, Bogotá

Los anteriores elementos nos permiten concluir que el dispositivo de reflexión se articula con base en elementos y materiales del contexto, propios de un habitus incorporado, pero que según la lógica de Rancière inserta operaciones disensuales, cambios de significación y de lugar que, como formas de resistencia, permiten nuevas formas de ver la situación dada, para este caso lo relativo a la matriz colonial del poder. Podríamos afirmar que el dispositivo se orienta al tratamiento del daño, cuestionando de esta manera la lógica policial del consenso que establece los lugares y posiciones en una visión jerárquica racializante como único mundo posible.

4.3. Efectos jurídicos, alcances políticos frente al devenir de la práctica.

Como resultado del devenir de la obra y su intervención desde el nivel jurídico, surgen procesos que la vinculan al debate en la esfera pública y se gestan nuevas creaciones que partiendo de la acción e intervención del espectador se extienden incorporándose a lo formal, a las acciones, a los escenarios de circulación y a las relaciones que se entretienen, lo cual permite ver la práctica como un circuito que se completa.

Como consecuencia de ello se desprende la necesidad de establecer los efectos que la práctica artística puede suscitar para incidir en el ámbito de lo común o en el proceso personal de reflexión y transformación de las prácticas cotidianas que permitan construir nuevas formas de ver, pensar y decir en términos de Rancière.

Desde la perspectiva de Rancière (2009), el devenir acción real o devenir vínculo en este caso, como salida ejemplar del arte fuera de sí mismo, se da a partir de la acción del espectador que lanza la práctica hacia otros escenarios. En este caso la práctica se localiza fuera del campo del arte para situarse en la esfera de lo legal, en la discusión de un asunto del ámbito de lo común.

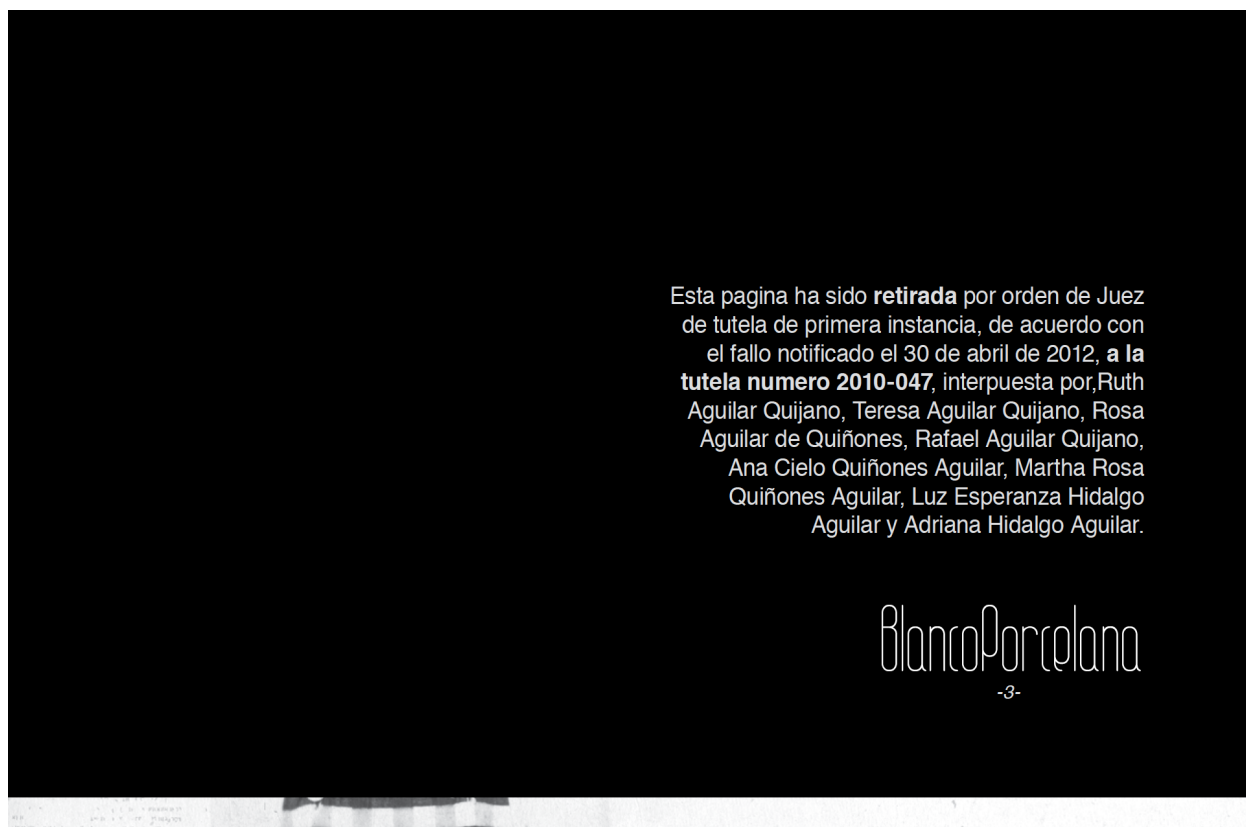


Figura 16. Cartilla Censurada. Nuevas creaciones a partir de la censura sobre la obra. En lugar de retirar las páginas como sugería la sentencia éstas se cubrieron con negro espaciando la censura e incorporando ésta como un nuevo elemento de la obra.

Los efectos de esta salida, se refieren en este caso a las discusiones generadas en diferentes círculos y, a partir de ello, el agenciamiento colectivo que permite su estudio por parte de la corte constitucional, en tanto que sus efectos, no remiten ya a una práctica particular exclusivamente, sino que representan el territorio de la actividad de los creadores. Así, el proceso a partir de una acción artística deviene en acciones inesperadas que cuestionan los límites de la práctica y rechazan las nuevas formas de ver que esta posibilita. De esta forma el proceso parece culminar (aunque sea solo un punto de partida nuevamente), en la sentencia de la Corte Constitucional que investiga y da cuenta de la necesidad de trabajar en el problema planteado y legitima la necesidad de proteger creaciones que desde lo artístico ponen en evidencia nuestros

sistemas de organización, permitiendo su cuestionamiento. Para el caso de *Blanco Porcelana*, las prácticas y su devenir pone en juego el reparto de lo sensible, para subrayar la necesidad de creación de unas nuevas condiciones y eventualmente del surgimiento de nuevas subjetividades que permitan unas relaciones interpersonales sino más igualitarias, por lo menos más conscientes de la matriz del poder colonial que los habitan

CONCLUSIONES

Blanco Porcelana en relación con los desafíos que suponen las prácticas artísticas contemporáneas.

En relación con los elementos que configuraron la práctica artística, es preciso considerar el dispositivo de Blanco Porcelana a la luz de algunos de los elementos señalados por Brea, como desafíos frente a las maneras de hacer en las prácticas artísticas y su posibilidad de configurar procesos de resistencia.

Blanco Porcelana se opone a la Colonialidad y su eje racial, como reparto de lo sensible, a sus representaciones y sus efectos en la cultura y los sujetos. Los elementos remiten a la infancia y los mecanismos de transmisión de creencias y prácticas. Así la cartilla, el tablero, la cuna, las imágenes de niña aluden a estos mecanismos a través de los cuales las representaciones son incorporadas permanentemente desde la niñez. En este sentido se puede afirmar que la práctica se nutre de estos materiales de la cotidianidad, frases y expresiones naturalizadas y otras prácticas del ámbito familiar, a partir de lo cual se realizan acciones disensuales configurando un agenciamiento que busca subvertir dispositivos dominantes o por lo menos la posibilidad de cuestionamiento, frente a aspectos como la naturalización de dichas construcciones culturales.

En este caso la experiencia desde lo íntimo, permite el cuestionamiento de aquello que ha sido normalizado, pensar en formas de des-sujeción al modelo, posiblemente no como una ruptura total, no como una destrucción de éste, sino desde el reconocimiento del modelo colonial arbitrario de estas características en una posibilidad de desidentificación. Desde la acción artística como una Re disposición de objetos, imágenes, o la creación de situaciones (Rancière 2010:69), se propicia entonces la experiencia estética que moviliza al espectador. Esta acción lo

sitúa fuera de la seguridad que, por ejemplo, el lenguaje puede dar en un espacio familiar o íntimo. Lo anterior conlleva cambios, incomodidades y desajustes en la percepción ordinaria (Rancière 2012:36). Este efecto se acentúa desde la elección del lugar. Al situarse su acción en el espacio público, lugares de tránsito de sistemas de transporte masivo o lugares de consumo, éste efecto de experiencia contingente y la pérdida de la familiaridad de las expresiones y prácticas en su contexto original, se hacen más evidentes propiciando una nueva forma de ver, lo que no era posible ser visto.

Economías de distribución, difusión y acceso: En este apartado se hace un énfasis en los cambios que ha supuesto la dinámica de la circulación de la producción cultural que posibilita nuevas formas de acceso a los contenidos, experiencias y posibilidades de vinculación de los espectadores a la práctica. Así pues, desde esta perspectiva el caso de estudio sitúa su acción en el espacio público, lugares de tránsito de sistemas de transporte masivo, lugares de consumo, y la red como plataforma de circulación libre del dispositivo. También ha sido incluido en espacios expositivos como museos y galerías en apuestas críticas como por ejemplo la exposición “África en Antioquia”, del Museo de Antioquia, curada por Raúl Cristancho y Adriana Maya, cuya arriesgada apuesta curatorial pone en tensión por un lado obras apreciadas por su carácter identitario de la antioqueñidad relacionada esta con la blancura y otros valores derivados de la matriz colonial, en contraposición con prácticas artísticas contemporáneas de diversos creadores. De esta forma se llegó a públicos diversos de un mismo campo social, cuestionando con mucha fuerza a partir del conjunto de obras, sus convicciones y conceptos fuertemente arraigados en el tiempo. Así puede afirmarse que aún cuando la práctica ha sido expuesta en lugares inscritos en

dinámicas institucionales o de mercado, su circulación ha sido libre aún en medio de la censura de la cual fue objeto.

Otras formas de circulación de la obra están relacionadas con talleres y apuestas pedagógicas donde se propone crear una inquietud sin dirigir la interpretación hacia un resultado particular. En esa medida los públicos de espacios educativos o de lugares de consumo podrían transformarse eventualmente en multiplicadores de ese propósito. En esta misma línea Brea le apunta a la idea de **Conocimiento crítico**: en cuanto las prácticas pueden constituir dispositivos productores de **crítica cognitiva**. En el caso de Luis Camnitzer, entiende la resistencia como la posibilidad de mejorar la habilidad del enemigo para que éste piense críticamente. Su perspectiva definida a partir de las prácticas artísticas le apunta a un efecto pedagógico y político. Se trata en su caso de trasladar la lucha desde la acción directa o geográfica hacia una infográfica¹⁷⁵ donde priman los valores simbólicos.

Redefinición de la categoría del artista: Lo que plantea Brea no se circunscribe únicamente a los conceptos de la muerte del autor o al espectador como parte activa o a la obra en su estado de incompletitud que requiere del receptor, sino que también sitúa su reflexión en aspectos que actualmente son debatidos ampliamente a nivel mundial, como la tensión entre los derechos de autor y la libertad de acceso a contenidos que incluso tienen una agenda alrededor de la gobernanza de Internet y el diseño de unas políticas que permitan un beneficio a productores y usuarios. Por otra parte se hace hincapié en aquello que produce el artista, en su función como creador, donde lo más relevante no se centra en su carácter objetual, sino en la posibilidad de

¹⁷⁵ Camnitzer entiende lo infográfico como el flujo de información, la educación, las ideas sobre la identidad, el colonialismo cultural y, los modos de interacción con la producción artística. (Estética y emancipación, 2014: 41)

crear contenidos. Lo definirá como un generador de contenidos y como un ciudadano más que hace parte de las relaciones y problemáticas del contexto social. Se utiliza un enfoque de igualdad en la línea de Rancière cuando se refiere al reconocimiento de las capacidades de cualquiera con cualquiera. Para el autor “la materialidad del arte se propone como materialidad anticipada de una configuración distinta de comunidad”, lo que nos permite pensar en la práctica artística como facilitadora de procesos para dar forma a una comunidad emancipada.¹⁷⁶

Para lo que nos atañe en este caso particular de estudio, se incorpora la relación entre la creación y la red de relaciones que devienen en un proceso donde la importancia de la autoría en términos de participación, detonantes, aportes y creación de nuevas conexiones se desplaza hacia estas relaciones. Lo anterior determinará posibilidades de interacción y no solo de recepción o apreciación para quien participa o experimenta dicha práctica. En relación con ello se puede subrayar cómo esta práctica en algunos de sus elementos permite la realización colectiva a través de una plataforma colaborativa de trabajo en la web en la cual cualquier persona puede contar sus historias y hacer parte. De esta forma se da voz a los anónimos, en una acción que busca verificar en términos de Rancière la igualdad de cualquiera con cualquiera, involucrados en el tratamiento de un daño bajo la forma de las prácticas artísticas. Por otra parte, el devenir de la obra en el marco jurídico supuso también la inserción de modificaciones a sus elementos a través de la censura, los cuales fueron considerados como parte constitutiva de la obra. Puede señalarse también que su marco de acción en el espacio público, o los establecimientos de consumo se constituyó en un intercambio social directo a través de las historias relatadas por los transeúntes en sus recorridos y su inserción en el dispositivo. Es importante señalar que en este caso la

¹⁷⁶ Rancière la define como una comunidad de narradores y traductores espectadores que elaboren su propia traducción para apropiarse de la historia y hacer de ella su propia historia. (Rancière 2010: 52).

circulación de la información es libre, descargable y, por lo tanto, accesible por cualquier persona a través de la red, incluso en los momentos en los cuales tuvo que ser modificada por acción judicial, la censura incorporada a los materiales de la obra tuvo libre circulación tanto en espacios expositivos como a través de la red de una manera continuada. De esta manera, en términos de autoría, si bien la obra parte de una idea de un creador particular en respuesta a un contexto determinado, puede afirmarse que una vez en circulación y después de su tránsito por espacios de socialización e intercambio, existen maneras en las cuales el espectador, el juez, quien navega en internet y envía su historia, se vinculan e inciden sobre los procesos, pudiendo verse como coautores o como lo señala Brea como modificadores intertextuales, desde su recepción e inclusión en la práctica, lo que finalmente constituye una red de relaciones que parte de unos contenidos en circulación que son afectados en su recorrido.

Alcance político y la posibilidad de resistencia: En términos de una posibilidad de resistencia puede mencionarse de nuevo el concepto de revolución molecular en Guattari ya trabajado¹⁷⁷ y sus efectos en lo micropolítico. Para este autor el efecto de la resistencia se sitúa en la revolución molecular que posibilita cambios en la subjetividad de los individuos y los grupos. Para Suely Rolnik curadora brasileña, quien trabajó con Guattari, la potencia de resistencia de las `prácticas artísticas se sitúa en la capacidad de ser acontecimiento: “Se trata de un modo de inserción movilizado por el deseo de exponerse al otro y correr el riesgo de tal exposición, en vez de optar por la garantía de una relación políticamente correcta que confina al otro a una representación y protege la subjetividad de una contaminación afectiva. La “obra” consiste en traer a la existencia tales fuerzas y la tensión que provocan y esto pasa por la conexión de la potencia de creación con un pedazo de mundo aprehendido como materia – fuerza por el cuerpo vibrátil del artista y

¹⁷⁷ Véase supra p.59.

coextensivamente por la activación de la potencia de resistencia. Se inventan “dispositivos espacio- temporales de otro estar junto”: la presencia viva de esta actitud encarnada en una práctica artística tiene poder de contaminación y de propagación en el medio en el cual se inserta directa o indirectamente estando movilizada tanto en este medio como por todas partes, la fuerza de la creación al ser autorizada para reconectarse con el mundo como materia-fuerza y al ejercerse asociada a la potencia de resistencia, gana una oportunidad para liberarse del destino perverso que la destituye del poder de inventar cartografías singulares que actualizan las mutaciones que en las sensaciones están en curso.”¹⁷⁸

De otra forma puede también definirse la resistencia como un conjunto de decisiones que se oponen a ciertas formas de dominación o dispositivos de poder, y mediante las cuales se instaura la posibilidad de subvertir, desactivar o neutralizar las formas y efectos de poder a las que se opone. En este sentido puede explorarse el dispositivo en Blanco Porcelana y su devenir en términos de su capacidad de subvertir, generar rupturas en la percepción de manera que permiten aproximarse a una tentativa de resistencia. Siguiendo a Brea puede definirse el conjunto de elementos descritos como parte del dispositivo de Blanco Porcelana como un **dispositivo reflexivo** para el cuestionamiento crítico de modelos dominantes, particularmente como se ha estudiado aquí a un reparto de lo sensible relacionado con la matriz colonial de poder desde lo íntimo y sus efectos en lo cotidiano relacionados con el racismo inferencial.

¹⁷⁸ Rolnik S, El ocaso de la víctima: la creación se libera del rufián y se reencuentra con la resistencia. Texto reelaborado a partir de una conferencia pronunciada en Sao Paulo durante el evento Situação #1 COPAN, curaduría David C. 23 -27 nov 2003 recuperado de <http://www.unesco.org.uy/mab/fileadmin/educacion/EI%20ocaso%20de%20la%20v%C3%ADctima%20-%20NoFormal%20JFIT.pdf>

Así, este dispositivo permite el surgimiento de procesos de subjetivación, que estaría relacionado con la capacidad de éste de incidir sobre los procesos de transformación individuales o colectivos. En este sentido, la experiencia desde lo íntimo, permite el cuestionamiento de aquello que ha sido normalizado como la posibilidad de creer que es posible oponerse de alguna forma a esa estructura, pensar en las formas de des-sujeción al modelo, posiblemente no como una ruptura total, no como una destrucción de éste, sino desde el reconocimiento de estas características en una posibilidad de una desidentificación. Es pertinente citar nuevamente aquí el concepto de Habitus en Bordieu y sus implicaciones sobre la construcción social, la percepción y aceptación del propio cuerpo, sus características físicas, su gestualidad, su relación con la clase, el género y la raza, hacen parte del Habitus que la matriz colonial marca sobre los cuerpos y las mentes de los sujetos: “las propiedades corporales, en tanto productos sociales son aprehendidas a través de categorías de percepción y sistemas sociales de clasificación que no son independientes de la distribución de las propiedades entre las clases sociales: las taxonomías al uso tienden a oponer jerarquizándolas, propiedades más frecuentes entre los que dominan (es decir las más raras) y las más frecuentes entre los dominados”¹⁷⁹.

Lo anterior implica desde la práctica artística y sus dispositivos reflexivos, la posibilidad de observar por un momento aquello incuestionado como parte de las creencias y darse la oportunidad (en el caso de los ideales de belleza respecto al aspecto físico y las formas de modular el cuerpo relacionadas con clase y raza), de revisar los esquemas que nos identifican y que nos hacen sentirnos cómodos o no, para por lo menos restarles su condición de

¹⁷⁹ Mills, C. (1986). *Materiales de sociología crítica* Bourdieu, Notas provisionales sobre la percepción. (1st ed., p. 185). Madrid: La Piqueta. p. 185).

naturalización si es que no es posible derribarlos, desidentificarnos, desobedecerlos y hacer aparecer otros tipos de nosotros. Un nosotros otro.

La posibilidad de resistencia de entrada estaría dada desde esta experiencia y por ello se sitúa inicialmente sobre el espectador o participante o coautor en la identificación de su propia vivencia, como una ruptura de la normalización de su sujeción a un reparto de lo sensible en lugares específicos de su experiencia social. Seguimos a Rancière aquí, cuando considera que, por una parte, la potencia de acción simbólica de las prácticas está dada por esta capacidad de subvertir unos lazos sociales muy determinados, es decir los efectos del disenso, y, por otra, la de “dar fuerzas a la acción colectiva contra las fuerzas de la dominación que toma como blanco”.¹⁸⁰ es decir la producción de agenciamientos colectivos.

De esta forma, aun cuando en su apuesta inicial la práctica artística que nos sirve de ejemplo se centra exclusivamente en lo micropolítico, su alcance a través del devenir mismo de la obra se proyectó a lo macropolítico a partir de la censura como detonante que permitió el agenciamiento colectivo de artistas, grupos de activistas y organizaciones y ciudadanos que escribieron a la corte constitucional para solicitar la revisión del estado jurídico de la práctica, propiciando que la corte constitucional estudie el caso y, finalmente, declare especial protección sobre ésta y con ello estableciera un referente para la práctica artística en general.

¹⁸⁰ Rancière, J. (2010). El espectador emancipado (1st ed.). Buenos Aires: Manantial.p.72-76.

Brea¹⁸¹ señalará también el elemento de la producción de diferencia o incluso la de **Invención de conceptos- y la creación de memoria**. En este sentido no puede afirmarse que la práctica invente algo nuevo, ni que se incluya algo diferente de lo existente en la ley, sin embargo si constituye una oportunidad de crear memoria y dejar un registro en diversos sentidos: por un lado la corte en su sentencia revisa la actualidad del problema del racismo inferencial, completando con ello la documentación del objeto de estudio o, mejor aún, creando un amplio marco conceptual sobre el problema y su relevancia.

Por otro lado, la corte a través de la sentencia reconoce las formas de operar de las prácticas artísticas, lo cual resulta un logro jurídico-político obtenido a partir del agenciamiento colectivo de una práctica artística que colma el vacío de sentido que genera la racialidad colonial incorporada y cuestionada por la subversión íntima realizada por Blanco porcelana en el campo de las artes y los productores culturales de Colombia. Lo anterior podría, en la misma línea de Brea, constituir una **estrategia de resistencia** en tanto agenciamiento crítico en el devenir de la práctica y, en ese sentido, lo que el autor denomina la **generación autónoma de modelos alternativos**, es decir, la oportunidad de construcción de nuevos posibles relatos que puedan apuntar a la subjetivación. Finalmente, Brea señala también **la efectividad en su quehacer, que solo puede estar mediado** por el tiempo. En este sentido, es importante resaltar cómo la práctica artística circula y recircula, ya no solo por los lugares propuestos desde la práctica artística misma sino que también es objeto de análisis desde la perspectiva académica de diversas disciplinas, además de ser incluido en algunos procesos pedagógicos que suscitan procesos de pensamiento crítico sobre las condiciones que determinan nuestras dinámicas de relaciones

¹⁸¹ Brea J. 2003 El tercer umbral, Estatuto de las prácticas artísticas, CENDEAC, Centro de documentación y estudios avanzados de artes contemporáneo de la comunidad de Murcia-licencia <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/>.

sociales, nuestras creencias y nuestros prejuicios. De esta forma, nuestro caso de estudio muestra la potencial circulación de un proceso artístico inacabado, en transformación, llevado por la necesidad de una constante intervención que permanece abierta a un continuo devenir.

Con ello puede concluirse que las prácticas artísticas a partir de un conjunto de elementos configuran un contra-dispositivo, en el que apropian, construyen y proponen espacios de reflexión sobre el ámbito de lo común. De esta forma a partir de materiales como los usos del lenguaje o las prácticas cotidianas es posible hacer visibles y cuestionar esas representaciones incorporadas. “La política es primero una intervención sobre lo visible y lo enunciable” (Rancière 2006:71) Por lo tanto, la acción transformadora de las prácticas artísticas no se localiza en una función meramente estética sino que, en el caso objeto de estudio -así como en muchos otros casos similares del campo de las artes y la creación artística-, lo estético, lo poético y creativo de este campo, resulta inseparable de lo político, ya que el agenciamiento individual y colectivo, singularizador y de apropiación social común a todos, es producido por las prácticas artísticas, las cuales operan un proceso de resistencia frente a las formas de poder que nos subordinan y trastoca los dispositivos de poder que pretenden sujetarnos a los diferentes órdenes derivados de la matriz colonial dominante: Lo policial, determinado por los procesos de dominación mediante los cuales se articulan los dispositivos de poder y se organiza y legitima el orden social; mientras que la política, implica sujetos libres que interrumpen esos procesos de dominación o sujeción que intentan gobernar o moldear las subjetividades¹⁸² Así, las acciones disensuales a partir de la práctica artística instalan esta posibilidad que en términos de Rancière, “está en el corazón de la política”¹⁸³.

¹⁸² Rancière, J., & Durán, C. (2009). *El reparto de lo sensible* (1st ed.). Santiago de Chile: LOM Ediciones. p.16-17

¹⁸³ Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* (1st ed.). Buenos Aires: Manantial. p.61.

Con ello podría decirse que las prácticas artísticas a partir de un conjunto de elementos configuran un contra-dispositivo, en el que apropian, construyen y proponen espacios de reflexión sobre el ámbito de lo común. De esta forma a partir de materiales como los usos del lenguaje o las prácticas cotidianas es posible hacer visibles y cuestionar esas representaciones incorporadas. “La política es primero una intervención sobre lo visible y lo enunciable” (Rancière 2006:71) . De esta manera la acción artística es política, pues posibilita otras formas de lo pensable, lo decible y lo visible, al subvertir aquello que era nombrado por otros para nosotros y naturalizado para nuestro propio contexto. Así se inserta el disenso en el reparto de lo sensible y se transforman lugares comunes en procesos críticos y creativos de resistencia.

GLOSARIO

Acción artística

La producción de subversiones puntuales y simbólicas del sistema. *lo propio del arte* consiste en *practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico*. (Rancière 2013:)

Arte

El arte no es un asunto del uso de una técnica en particular, es solamente un agente interpretativo (Camnitzer 2012:19)

Arte

La instauración del mundo común a través de la redistribución de los objetos y las imágenes que forman el mundo en común ya dado o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo. Estas micro-situaciones apenas distinguibles de las de la vida ordinaria y presentadas en un modo irónico y lúdico más que crítico y denunciador, tienden a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos. (Rancière 2005:15)

El arte tiene que ver con la división política de lo sensible en cuanto forma de experiencia autónoma. Se trata de la autonomía de una

forma de experiencia sensible y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida. la materialidad del arte se propone como materialidad anticipada de una configuración distinta de comunidad (Rancière 2005:27)

Política

Actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes, rompe el orden de la policía. Ruptura en la distribución de los espacios y de las competencias e incompetencias (Rancière 2010 :62). La constitución “estética” de un espacio que es común en razón de su misma división. (Rancière 2005:56)

Producción de sujetos que dan voz a los anónimos (Rancière 2010 :67)

Sujeto político

Obra en la política, da lugar a escenas de enunciación y de manifestación que pleitea hasta con los datos sensibles de la comunidad. Construye la esfera verosímil del disenso afirmándose además a costa de los grupos que constituyen una población. (Rancière 2005:56)

Operador de un dispositivo particular de subjetivación del litigio por el cual hay política. (Rancière 2006:74)

Acciones políticas

Perturban el acuerdo mediante operaciones disensuales, montajes de consignas y acciones que vuelven visible lo que no se veía, muestran como objetos comunes cosas que eran vistas como del dominio privado. (Rancière 2005:56)

Subjetivación política

Acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible. (Rancière 2013:52)

Comunidad estética o disensual

Capacidad igual de los miembros de una colectividad de ser un yo cuyo juicio puede ser atribuido a cualquier otro y crear así sobre el modelo de universalidad kantiana una nueva especie de nosotros. (Rancière 2013: 65).

Eficacia simbólica de las prácticas artísticas

El devenir acción real o devenir vínculo que sustituye la obra vista no tiene eficacia a menos que sea vista ella misma como salida ejemplar del arte fuera de sí mismo. Ese ir y venir de la salida del arte hacia lo real de las relaciones sociales y la exhibición es lo único que asegura su eficacia simbólica. (Rancière, 2013:73)

Dispositivo (aplicado a la creación): este está relacionado con las maneras de hacer, la asignación de sentido y las posibilidades de detonar la experiencia estética, a partir del conjunto de elementos de diversa naturaleza que componen la práctica. Tiene relación directa con las decisiones del artista, los procesos de circulación, los agenciamientos y las formas de recepción de la obra por el espectador. Puede operar como contra-dispositivo en resistencia a determinados dispositivos de poder.

Disenso Conflicto de diversos regímenes de sensorialidad (Rancière & Durán, 2009: 61), organización de lo sensible en la que no hay realidad oculta bajo las apariencias ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. (Rancière 2013:51)

De esta manera pone en juego, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común. Está en el corazón de la política (Rancière & Durán, 2009:52-61)

Estética en el régimen estético: La propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación de una cierta forma de aprehensión sensible. (Rancière 2005: 20)

Experiencia estética: Pasión o conmoción, la disociación de un cierto cuerpo de experiencia. (si roza con la política es porque es una experiencia de disenso) (Rancière 2013:62)

División de lo sensible

Formas de organizar políticamente la sociedad la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos” (Rancière 2005:15) reparto de lo sensible, ley generalmente implícita que define las formas del tener parte definiendo primero los modos perceptivos en los cuales se inscriben. Manera como se determina en lo sensible, la relación entre un común repartido y la repartición de partes exclusivas. (Rancière 2006:70)

División policial de lo sensible

Forma de organización y definición de las capacidades y los lugares de los sujetos, que se presenta de manera fija y sin lugar a discusión: División policial de lo sensible, la existencia de una relación armoniosa entre ocupación y equipamiento. Comunidad en la que cada uno está en su sitio, en su clase, dotado del equipamiento sensible e intelectual que conviene a ese sitio. (Rancière, 2015: 15)

Pensatividad de la imagen

Capacidad de afectar al espectador en una acción revolucionaria de la imagen que a diferencia de la expectativa de una imagen estática o meramente contemplativa permite una afectación que implica cuestionarse. (Rancière 2010)

Policía

Es en sí misma una división de lo sensible caracterizada por la ausencia de vacío y de suplemento: en ella la sociedad consiste en grupos dedicados a modos de hacer específicos, en lugares donde estas ocupaciones se ejercen, en sus modos correspondientes a estas ocupaciones y a estos lugares. En esta adecuación de las funciones, de los lugares y las maneras de ser, no hay lugar para ningún litigio sobre los datos. (Rancière 2005:52)

Política

La Política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. (Rancière 2005:19)

Este proceso de creación de disensos constituye **una estética de la política**. (Rancière 2005:15)

Cambiar los lugares y la cuenta de los cuerpos. (Rancière 2013:97) Intervención sobre lo visible y lo enunciable. (Rancière 2006:71)

Política de la estética

Las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos, determinan capacidades nuevas en ruptura con la antigua configuración de lo visible. El efecto en el campo político de formas de estructuración de la experiencia sensible propias de un régimen del arte. (Rancière & Durán, 2009: 65)

Política del arte

La política del arte... una subversión de lazos sociales muy determinados, aquellos que son prescritos por las formas de mercado, por las decisiones de los dominantes y la comunicación mediática. (Rancière & Durán, 2009)

Prácticas artísticas

Las prácticas artísticas son maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad. (Rancière 2009:10)

Prácticas artísticas

Un amplio conjunto de prácticas sociales atravesadas por circuitos, instancias y agentes diversos, lo que suele activar, limitar, definir o impulsar indistintamente la generación de productos culturales en situaciones sociales particulares, ampliando el campo de conciencia sobre el campo social mismo. (Escobar 2009:28)

Prácticas artísticas

Actividad que actualiza sensaciones, las hace visibles y decibles, produce cartografías de sentido, e instala la sensación de la presencia viva en el cuerpo de las fuerzas de la alteridad del mundo que piden paso y llevan a la quiebra las formas de existencia en vigencia. De esta manera lo que posibilita la actualización de estas fuerzas es precisamente la socialización de las sensaciones comunicando al colectivo las nuevas composiciones de fuerzas que lo afectan y lo hacen de esta manera derivar hacia nuevas configuraciones.” (Rolnik,2003:1)

Efectos de la práctica y posibilidades

Capacidad de afectación “una fuerza que instauro en la subjetividad una crisis que presiona y produce incomodidad. Para responder a esta presión se moviliza en el hombre la vida en cuanto potencia de resistencia y de creación, es decir la incomodidad lleva a crear una nueva configuración de la existencia, una nueva figuración de sí, del mundo y de las relaciones entre ambos; lleva del mismo modo a luchar por la incorporación de los nuevos contornos, su existencialización.” (Rolnik, 2003:1)

Prácticas estéticas

maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad, (Rancière & Durán, 2009:10)

Colonialismo

Se refiere estrictamente a una estructura de dominación y explotación, donde el control de la autoridad política, de los recursos de producción y del trabajo de una población determinada lo detenta otra de diferente identidad, y cuyas sedes centrales están, además, en otra jurisdicción territorial. Pero no siempre, ni necesariamente, implica relaciones racistas de poder. Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014). *Cuestiones y horizontes* (1st ed., p. 285). Buenos Aires: CLACSO.

Patrón mundial de poder capitalista.

A partir de éste orden se instalan identidades sociales de la colonialidad y la referenciación de colonialidad geocultural. Tiene dos ejes: colonialidad y modernidad. Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014: 287

Colonialidad

Se funda en la imposición de una clasificación racial / étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera encada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social. Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014) 286

Modernidad

Universo de relaciones intersubjetivas de dominación desde la configuración y naturalización de las nuevas identidades sociales de la colonialidad y geoculturales, bajo la

hegemonía eurocentrada. Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014: 287

Lógica Racional- racionalismo cartesiano: se configura como única racionalidad válida y emblema de la modernidad: Modo de producir conocimiento en línea con las necesidades cognitivas del sistema capitalista. Se propone la objetivación de lo cognoscible respecto del conocedor para el control de las relaciones de las gentes con la naturaleza y entre aquellas respecto de esta, en especial de la propiedad de los recursos de producción. Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014: 287).

Eurocentrismo: Perspectiva cognitiva del conjunto de los educados bajo esta hegemonía, que naturaliza la experiencia de las gentes con ese patrón de poder, es decir, hace parecer naturales la colonialidad y la modernidad.

Se centra en una concepción de humanidad que establece diferencias entre la población del mundo por superioridad, racionalidad, civilidad y tradición, en la que las expresiones racial, étnica y cultural de Europa no se encuentran sometidas a la colonialidad del poder, por ser estas consideradas como preexistentes a este patrón de poder. Se crea la idea de Europa y los europeos como los más avanzados en la especie humana. Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014 :288)

Totalidad histórico-social

Campo de relaciones respecto del cual un determinado fenómeno puede tener explicación y sentido. Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014 :296) La totalidad implica que el todo y las partes corresponden a una misma lógica de la existencia. Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014 :298)

Ideas dominantes de totalidad: que dejan fuera de ellas , áreas de la experiencia histórico social o que las acogen en modos distorsionantes. Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014 :298)

Teoría histórica de la clasificación social

Procesos de largo plazo en los cuales las gentes se disputan por el control de los ámbitos básicos de la existencia social y de cuyos resultados se configura un patrón de distribución del poder centrado en las relaciones de explotación/dominación/conflicto entre la población de una sociedad y en una historia determinadas. Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014 : 312)

Poder

Espacio y malla de relaciones sociales de explotación, dominación y conflicto, articuladas en función y en torno a la disputa por el control de los ámbitos de la existencia social para asegurar la reproducción del patrón de poder y regular sus cambios.

1. El trabajo y sus productos

2. La naturaleza y sus recursos de producción
3. El sexo , sus productos y la reproducción de la especie
4. la subjetividad y sus productos materiales e intersubjetivos
5. la autoridad y sus instrumentos de coerción, incluido el conocimiento. Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014 : 290)

Heterogeneidad de la clasificación social del capitalismo mundial moderno/colonial

las gentes son clasificadas en tres líneas:

- trabajo
- género
- raza

Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014 :312)

y en torno a dos ejes:

- el control de la producción de recursos de sobrevivencia social: control de la fuerza de trabajo, de los recursos y productos del trabajo, recursos naturales, (Propiedad). Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014 :312)
- el control de la reproducción biológica de la especie: el control del sexo y sus productos (Placer y descendencia en función de la propiedad.)
 - la raza fue incorporada en ambos ejes.

Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014 :313)

Colonialidad del poder

Eje que articula las clases sociales resultantes, (heterogéneas, discontinuas y conflictivas) en una estructura común Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014 : 313)

Procesos de subjetivación

Se constituyen como parte y resultado de una historia de conflictos , de un patrón de memoria asociado a esa historia y que es percibido como identidad y que produce una voluntad una decisión de trenzar las heterogéneas y discontinuas experiencias particulares en una articulación subjetiva colectiva, que se constituye en un elemento de las relaciones reales materiales. Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014 : 314)

Procesos de clasificación social

Aquellos procesos de subjetivación cuyo sentido es el conflicto en torno a la explotación/dominación en las tres líneas (trabajo, raza y género) éstas tres instancias pueden asociarse o disociarse respecto de la explotación/dominación/ conflicto.

Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014 :315)

Subjetivación, modos de

Formas de construcción y manifestación de las capacidades. (Rancière 2005)

Proceso de subjetivación

Un proceso de desidentificación o de desclasificación: la formación de uno que no es un sí, sino la relación de un sí con otro. (Rancière 2006:21)

Subjetivación política

Proceso mediante el cual aquellos que no tienen nombre se otorgan un nombre colectivo que les sirve para re-nombrar y re-calificar una situación dada. (Rancière 2005:77)

Grupo sujeto- producción de subjetividad

Los grupos sujetos se contraponen a los grupos sometidos esta oposición implica una referencia micropolítica: la vocación del sujeto consiste en gestionar, en la medida de lo posible, su relación con determinaciones exteriores y con su propia ley interna. Por el contrario el grupo sometido tiende a estar manipulado por todas las determinaciones exteriores y a estar dominado por su propia ley interna. (Guattari y Rolnik 2006: 368)

Emancipación

Desmantelamiento de la vieja división de lo visible , lo pensable y lo factible (Rancière 2013: 50). "El proceso de emancipación es la verificación de la igualdad de cualquier ser hablante con otro" Rancière, J. (2006:19).

Inteligencia colectiva de la emancipación

Colectivización de las capacidades invertidas en las escenas de disenso. Puesta en obra de la

capacidad de cualquiera, atributo de las cualidades de los hombres sin cualidades (Rancière 2013: 52).

Comunidad emancipada

Comunidad de narradores y traductores espectadores que elaboren su propia traducción para apropiarse de la historia y hacer de ella su propia historia. (Rancière 2010: 52).

BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, P. (1986). “*Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo*” en *Materiales de Sociología Crítica*. Madrid, La Piqueta

Bourdieu, P. (2008). *El sentido práctico*. Siglo XXI de España Editores

Botey, M & Medina, C. (2014). *Estética y Emancipación* (1st ed.). México: Siglo XXI editores

Brea, J. (2003). *El Tercer Umbral* (1st ed.). Murcia: CENDEAC.

Camnitzer, L. (2012). *Didáctica de la liberación* (1st ed.). Bogotá, D.C.: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Castro-Gómez, S. (2010). *La Hybris del Punto Cero*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Corte Constitucional (2015). *Sentencia T 015 de 2015*. (19 Enero 2015).

Crimp, D. (2005). *Posiciones críticas* (1st ed., p. 73). Tres Cantos (Madrid): Akal.

Escobar Neira, F. (2009). *La ciudad gris* (1st ed.). [Bogotá]: Universidad Nacional de Colombia.

Fanon, F. (2009). *Piel Negra , Máscaras Blancas* .Akal

Foucault, M., & Morey, M. (1994). *Un Diálogo sobre el poder*. Barcelona: Altaya.

Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica* (1st ed.). Madrid: Traficantes de Sueños.

Gramsci, A. *Cuadernos*, Recuperado de <http://www.gramsci.org.ar/>

- Hall, S. (2014) 11. *¿Qué es lo “negro” en la cultura popular negra?* En Sin Garantías. Trayectoria y problemáticas en estudios culturales. Editorial Universidad del Cauca.
- Lefebvre, H. (2006). *La Presencia Y La Ausencia* (1st ed.). Fondo De Cultura Economica USA.
- Marx, K. (2001). *Manuscritos de economía y filosofía* (1st ed.). Madrid: Alianza.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas* (1st ed.). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Rancière, Jacques (2006), *Política, policía, democracia*, LOM Ediciones, Chile.
- Ranciere, J., & Pons, H. (2007). *El desacuerdo* (1st ed.). Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Rancière, J., & Durán, C. (2009). *El reparto de lo sensible* (1st ed.). Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rancière, J., & Dilon, A. (2010). *El espectador emancipado* (1 ed.). Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Rancière, J., & Dilon, A. (2013). *El espectador emancipado* (2da ed.). Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad* (1st ed., pp. 270-271). Amsterdam: Herder Editorial.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética* (1st ed.). Madrid: Clave Intelectual.

Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014). Cuestiones y horizontes (1 ed.). Buenos Aires: CLACSO

Referencias

Adorno, T. (2013). *Estética*. 1958-1959. Buenos Aires: Las Cuarenta

Agamben, G., & Ruvituso, M. *¿Qué es un dispositivo?* (1st ed.).

Arcos, R. (2012) *Vistazo Crítico 103: arte, cultura y política: lo negro y el racismo en Colombia*. Recuperado de <http://criticosvistazos.blogspot.com.co/2012/03/vistazo-critico-103-arte-cultura-y.html> [11 de noviembre de 2017]

Ariza, M. (2011). *Blanco Porcelana*. Páginas web. <https://blancoporcelana.wordpress.com> y <https://www.blancoporcelana.com>

Barrera, O. (2011). El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault. *Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de La Universidad Iberoamericana*, Vol. VI (11)

Botero C. (2015) '*Blanco Porcelana*', la obra de arte que ganó la batalla por la libertad de expresión en Colombia « *Digital Rights*. (2017). *Digitalrightslac.net*. (2017). Recuperado el 10 Junio de 2017, de <http://www.-digitalrightslac.net/es/blanco-porcelana-la-obra-de-arte-que-gano-la-batalla-por-la-libertad-de-expresion-en-colombia/>

Buen Abad, F. (2016). *Guerrilla Semiótica*.

Barraza, Farriol y Villegas. (2001). *Dispositivo. Texto de definiciones y análisis de conceptos aplicados en las artes plásticas*. *Www6.uc.cl*. Retrieved 6 January 2017, from http://www6.uc.cl/sw_educ/obras/php/glosa.php?glosario=Dispositivo

Baudry, J. (1975). *Le dispositif* (1st ed.). PERSEE.

Blanco, P. (2001). *Modos de hacer* (1st ed.). Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Botey, M., & Medina, C. (2014). *Estética y emancipación* (1st ed.). México: Siglo XXI editores.
- Bourdieu, Pierre (1986). “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo” en *Materiales de Sociología Crítica*. Madrid, La Piqueta.
- Bordieu, Pierre (1991). *El sentido práctico*. Madrid, Taurus
- Brea, J. (2003). *El Tercer Umbral* (1st ed.). Murcia: CENDEAC.
- Brea, J. (2005). *Estudios visuales* (1st ed.). Tres Cantos (Madrid): Akal.
- Brea, J. *Las tres eras de la imagen* (1st ed.).
- Camnitzer, L. (2012). *Didáctica de la liberación* (1st ed.). Bogotá, D.C.: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Caro, A. (2011) *Revista Mefisto*
- Crimp, D. (2005). *Posiciones críticas* (1st ed., p. 73). Tres Cantos (Madrid): Akal.
- Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?*. Lecture, Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido.
- Deleuze, G. (2007) “¿Qué es un dispositivo?”, *publicado en Michel Foucault, filósofo*. Ed. Gedisa
- Duguet, A. 1996 : *Actualité du virtuel* (ed. Centre Georges Pompidou) ISBN 2-85850-923-9.
- Eco, U. *La estrategia de la ilusión*, Lumen/de la Flor, 1987
- Escobar Neira, F. (2009). *La ciudad gris* (1st ed.). [Bogotá]: Universidad Nacional de Colombia.
- EXPOSITO, M. (2017). *Lecciones de historia. Walter Benjamin, productivista..* Recuperado de https://marceloexposito.net/pdf/exposito_benjaminproductivista.pdf el 26 de mayo de 2017.
- Ficha Técnica, Rosa para la democracia directa*. (2014) (1st ed., pp. 1-2). Santiago de Chile. Recuperado de http://www.mac.uchile.cl/content/hojamac/2015/septiembre/ficha_obra_rosa_para_la_democracia_directa.pdf

Ferrer, C. (1990) *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. La Plata, Terramar Ediciones. 2005

Foucault, M., & Morey, M. (2011). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.

Foucault. *El poder y el Sujeto*. Revista Mexicana de Sociología, Vol. 50, No. 3. (Jul.- Sep., 1988)

Foucault, M., Defert, D., Ewald, F., & Lagrange, J. (2001). *Dits et écrits, 1954-1988* (1st ed.). [Paris]: Gallimard.

Foucault, M. (2012). *Genealogía del racismo*. La Plata: Altamira.

Foucault, M.,(1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.

Foucault, M. (2016) *Historia de la sexualidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Galak, E. (2010). *Habitus y cuerpo en Pierre Bourdieu. ¿Historia, naturaleza, política, arqueología, genealogía?* En VI Jornadas de Sociología de la UNLP 9 y 10 de diciembre de 2010 La Plata, Argentina. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.

García Canclini, N. (2010). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de resistencia?. *Estudios Visuales, Retóricas De La Resistencia-CENDEAC*, 7, 36. Recuperado de <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

Giorgi, G., & Rodríguez, F. (2009). *Ensayos sobre biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.

Gómez Moreno, Pedro Pablo, *Estéticas decoloniales* [recurso electrónico]/Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo.- Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012

Gramsci, A. *Concepto de “nacional-popular”* recuperado de http://www.gramsci.org.ar/TOMO5/88_nac_pop_folletin.htm el 11 de noviembre de 2017.

Gramsci, A. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Nueva Visión, Buenos Aires 1971

Guattari, F. & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica* (1st ed.). Madrid: Traficantes de Sueños.

Guisado, J. (2017) *Blanco Porcelana, Identidad y Memoria Étnica* 1. recuperado de <https://nodoartes.wordpress.com/2017/02/13/blanco-porcelana-identidad-y-memoria-etnica-2/> el 30 de noviembre de 2017.

Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y de la acción de la tendencia situacionista internacional. (2016). *Sindominio.net*. Recuperado el 3 Diciembre de 2016, de <http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>

Haacke H. (1970) *Arte conceptual - instalación* <https://www.wikiart.org/en/hans-haacke/moma-poll-1970>.

Jalif de Bertranou, C. (1990) *Descubrimiento e identidad latinoamericana en Leopoldo Zea*: En: CUYO, Vol. 7, t. 2, p. 277-285. Recuperado de: <http://bdigital.uncu.edu.ar/4062>

Lefebvre, H. (2006). *La Presencia Y La Ausencia* (1st ed.). Fondo De Cultura Economica USA.

Manifiesto afectivista. (2017). *Continental Drift*. Recuperado el 26 de Mayo de 2017, de <https://brianholmes.wordpress.com/2010/10/12/manifiesto-afectivista/>

Marx, K. (2001). *Manuscritos de economía y filosofía* (1st ed.). Madrid: Alianza.

Mignolo, W., Albán, A., & Tlostanova, M. *Arte y estética en la encrucijada descolonial II* (1st ed.).

Mills, C. (1986). *Materiales de sociología crítica* Bourdieu, Notas provisionales sobre la percepción..(1st ed., p. 185). Madrid: La Piqueta..p. 185)

Nuevas formas de resistencia cultural: arte y transformación en el siglo XXI. (2016). [esferapublica] backup. Recuperado el 6 Diciembre de 2016, de <https://contraesfera.wordpress.com/2013/10/21/nuevas-formas-de-resistencia-cultural-arte-y-transformacion-en-el-siglo-xxi/>

Mouffe, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística* (Vol. 4). Museo de Arte contemporáneo. Univ. Autónoma de Barcelona.

Museo de América Madrid. *Castas Coloniales* recuperado de <http://ceres.mcu.es/pages/Main>

Oiticica, H. (2017). *Experimental o experimentar* (1st ed.). cuenca: bienal de cuenca.

Recuperado de https://issuu.com/bienalcuenca/docs/experimentar_lo_experimental_issuu

Oiticica, H. (2013). *Materialismos*. Buenos Aires: Manantial.

Olivé, A. (2012) *El concepto de hegemonía en Gramsci*. consultado

<https://kmarx.wordpress.com/2012/09/11/el-concepto-de-hegemonia-en-gramsci/> [diciembre 7 de 2017]

Quijano, A., & Assis Clímaco, D. (2014). *Cuestiones y horizontes* (1st ed., p. 285). Buenos Aires: CLACSO.

Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado* (1st ed.). Buenos Aires: Manantial.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas* (1st ed.). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad* (1st ed., pp. 270-271). Amsterdam: Herder Editorial.

Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética* (1st ed.). Madrid: Clave Intelectual.

Rancière, J. (2013). *Aisthesis* (1st ed., pp. 1-38). Buenos Aires: Manantial.

Rancière, J., & Dilon, A. (2010). *El espectador emancipado* (1st ed.). Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Rancière, J., & Durán, C. (2009). *El reparto de lo sensible* (1st ed.). Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Ranciere, J., & Pons, H. (2007). *El desacuerdo* (1st ed.). Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Raquejo, T. (2002). *La práctica artística y los nuevos modelos de resistencia: dentro del curso El discurso crítico y el arte contemporáneo: del paradigma histórico al giro etnográfico, organizado por Anna Guasch*. Presentation, San Lorenzo de El Escorial.

Revista Estudios Visuales. (2017). *Estudiosvisuales.net*. Recuperado de

http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf 11 Noviembre de 2017,

Rolnik, S. (2003). *El ocaso de la víctima: la creación se libera del rufián y se reencuentra con la resistencia*. Lecture, Sao Paulo.

Salamanca, C (2012). Esfera Pública *Cerrando la Edición de Marzo: Soho y Hola*, Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/que-tan-racistas-somos-los-colombianos/> [11 de noviembre de 2017]

Salón Arcano. (2016). *Galería de Arte Hermético, Nuestro propósito es gestar la exhibición de obras que niegan la existencia de un límite divisorio entre el arte y la filosofía hermética, así como incitar a la reflexión sobre las mismas y promover el diálogo entre artistas y audiencia*. Recuperado de <http://salonarcano.com.ar/galeria/contenidos/literatura/ensayos/beuys/Beuys.html> el 3 de diciembre de 2016.

Scott, J., & Aguilar Mora, J. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia* (1st ed.). México: Era.

Sholette, G., & Sholette, G. (2015). *Materia oscura* (1st ed.). Cali: Fundación Editorial Archivos del Índice.

So, H. (2016). *Jacques Rancière: “Lo real es algo de lo que no se puede escapar”*. *Clarín.com*. Recuperado de http://www.revistaenle.clarin.com/ideas/Jacques-Ranciere-entrevista-arte-filosofia_0_808119196.html el 3 de diciembre de 2016 .

Stavenhagen R. (2017). La diversidad Cultural en el Desarrollo de las Américas OEA. Recuperado de <http://www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub8.doc> el 11 de noviembre de 2017

Tactics Inside and Out. (2004). *Artforum*, 215. Recuperado de <https://www.artforum.com/inprint/issue=200407&id=7393>

Toro, F. H. A. (2009). *Foucault: de la Biopolítica a la Micropolítica*. Katharsis

Trilnick, C. (2017) *Proyecto Idis* <http://proyectoidis.org/joseph-beuys/>.

Wilson F. (1992). Metal Work, *Mining the Museum*, Museo de la Asociación Histórica de Maryland. Recuperado de <http://www.bmoreart.com/2017/05/how-mining-the-museum-changed->

the-art-world.html el 11 de noviembre de 2017.

Zaya, O., & Castillo, O. (2015). *Lecciones de historia* = (1st ed.). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

Indice de Figuras

1. Wilson F. (1992). Metal Work, *Mining the Museum*, Museo de la Asociación Histórica de Maryland. Recuperado de <http://www.bmoreart.com/2017/05/how-mining-the-museum-changed-the-art-world.html> el 11 de noviembre de 2017.
2. Revista Hola. Diciembre de 2011, *Entrevista a Rosa Jaluf* Fotografía por Andrea Savino. Recuperado de <http://larepublica.pe/espectaculos/595427-foto-de-revista-hola-causa-polemica-e-indignacion>[11 de noviembre de 2017].
3. Portada de la revista Soho. Marzo de 2012. Vol. 143. Recuperado de <http://www.soho.co/historias/articulo/mujeres-negras-elogio-de-la-mujer-negra-por-el-fotografo-pablo-garcia/26041>[11 de noviembre de 2017]
4. Ariza M, 2011, Blanco Porcelana Videoinstalación en estación del sistema de transporte masivo: Joe Arroyo.
5. Ariza M, 2011, Blanco Porcelana Intervención en el espacio público, Frases cotidianas adheridas en estaciones e instaladas en el audio del sistema de Transmetro. 2011, Barranquilla.
6. Ariza M, 2011, Blanco Porcelana, Espejos sobre las estaciones de la estación Joe Arroyo, 2011, Barranquilla
7. Ariza M, 2011, Blanco Porcelana. Autorretrato de Niña. Barranquilla
8. Ariza M, 2011, Blanco Porcelana, postal entregada en espacio comercial. Fedco, Barranquilla
9. Ariza M, 2011 Blanco Porcelana, Polvera exhibida en espacio comercial. Fedco, Barranquilla
10. Ariza M, 2011 Taller con maestros del Colegio La Playa y Fundación Aeiotú. Puerto Colombia

11. Ariza M, 2016. Experiencia Blanco Porcelana. Fundación Círculo Abierto y Secretaría de Educación de Barranquilla.
12. Ariza M, 2011, Blanco Porcelana Página de la Cartilla , Un cuento de Ada's. Barranquilla.
13. Ariza M. 2014, Blanco Porcelana Fotografía Familiar de los abuelos José y Teresa Aguilar, exhibido con censura en diferentes espacios expositivos. Alianza Francesa 2014. Cali.
14. Ariza M. 2014, *Performance Hebra Cuerda*, que se presentó durante la exposición en la Alianza Francesa. Cali.
15. Ariza M. 2012, Blanco Porcelana "Aclaramiento". Acción desde la página de Blanco Porcelana de respuesta a la solicitud de la sentencia de la juez de retractarse en público. 2012, Bogotá
16. Ariza M. 2012, Blanco Porcelana Cartilla Censurada. Bogotá.